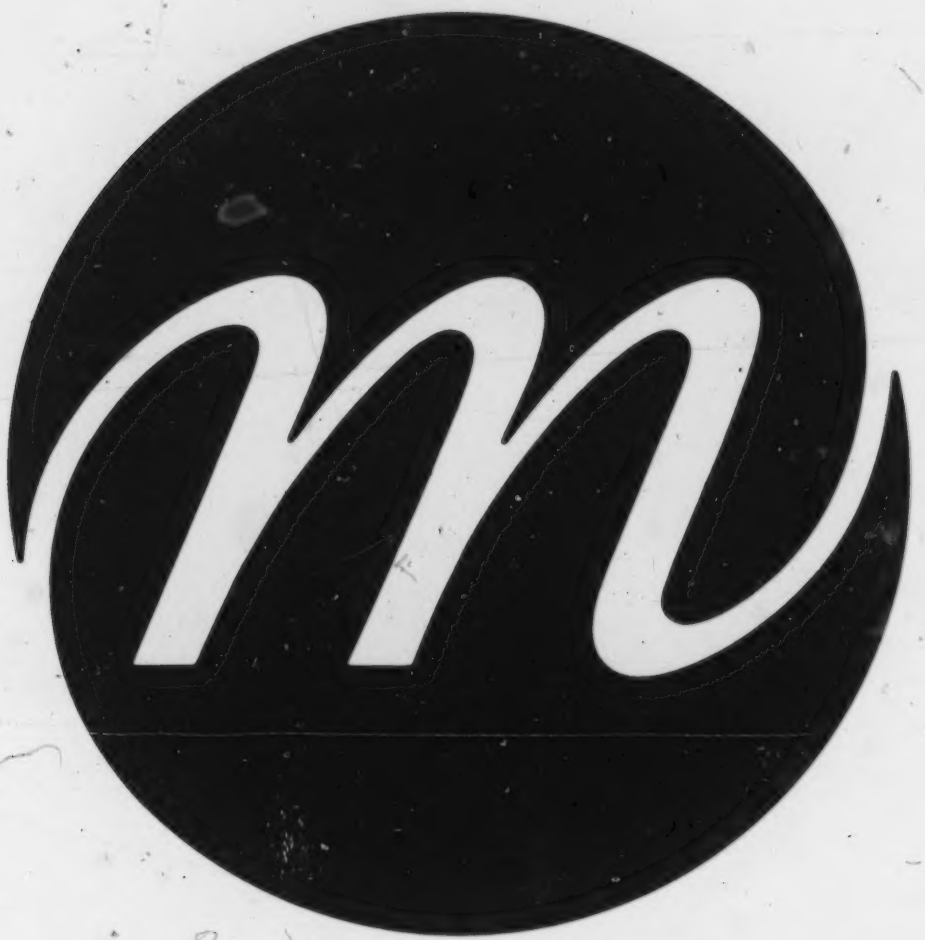
© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1967
PARIS – FRANCE



Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Raymond DUCHAMP-VILLON

1876-1918

Marcel DUCHAMP

1887-

A la suite du Musée des Beaux-Arts, qui vient de consacrer une exposition aux Duchamp, le Musée National d'Art Moderne en présente une de Raymond Duchamp-Villon et de Marcel Duchamp. S'il ne leur a pas joint Jacques Villon, c'est qu'il lui avait déjà rendu hommage en 1951, et qu'il était donc inutile de recommencer. Ses remerciements doivent donc se diriger d'abord vers Mlle Olga Popovitch, Conservatrice du Musée des Beaux-Arts de Rouen, qui lui a proposé d'organiser de conserve avec elle, la présente rétrospective. Ils doivent ensuite avoir pour objet tous ceux qui, par leurs prêts, en ont permis la réalisation et, singulièrement, le Directeur du Musée de Philadelphie, le Dr. Evan H. Turner, le Board of Trustees du Musée, et Mrs Gertrude Toomey, Registrar du Musée. On trouvera ci-après la liste de tous ces généreux prêteurs. Dans l'expression de notre reconnaissance, nous associons M. Jean Cassou qui, toujours attaché à l'institution dont il fut, pendant près de vingt-cinq ans, le Conservateur en chef avec l'autorité que l'on sait, a bien voulu écrire, pour l'exposition présentée par « son » musée, le beau texte sur Raymond Duchamp-Villon que l'on lira plus loin. Par dessus tout, nous tenions à assurer de notre gratitude M. Marcel Duchamp : sans son inlassable concours, cette exposition n'aurait pas pu être réalisée, qui est le premier hommage rendu officiellement par sa patrie à l'un des principaux champions de l'art et de l'esprit contemporains.

Bernard DORIVAL
Conservateur du Musée National
d'Art Moderne

Nous exprimons notre reconnaissance aux Directeurs de Musées et de Galeries qui ont collaboré à cette manifestation, ainsi qu'aux prêteurs anonymes et aux collectionneurs suivants :

YALE UNIVERSITY ART GALLERY, New Haven
MODERNA MUSEET, Stockholm
MUSEUM OF ART, Philadelphie
THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, New York
MUSÉE DES BEAUX-ARTS, Rouen
M. LOUIS ARAGON, Paris
Mme BABETTE BABOU, Dinard
M. GEORGES BERNIER, Paris
M. EDMOND BOMSEL, Paris
M. LOUIS CARRÉ, Paris
Mme MARCEL DUCHAMP, New York
M. ARNOLD FAWCUS, Paris
M. et Mme GILLES-GUILBERT, Paris
M. F. B. HUBACHEK, Chicago
M. ROBERT LEBEL, Paris
M. LEFEBVRE FOINET, Paris
M. et Mme BERNARD MONNIER, Paris.
Mme LÉONIE TRIBOUT, Grand-Couronne
Mme EDGAR VARÈSE, New York
Mme VÈNE MARE, Paris
GALERIE LOUIS CARRÉ, Paris
GALERIE SCHWARZ, Milan
CORDIER et EKSTROM INC, New York

Raymond DUCHAMP-VILLON

Raymond Duchamp-Villon est un des artistes du début du siècle qui ont le plus clairement et fortement pris conscience que l'homme était entré dans un nouvel âge, l'âge industriel, l'âge de la machine. Les techniques ont créé entre lui et la nature un monde nouveau : c'est avec ce monde intermédiaire qu'il a contact, c'est sur ce monde et par ce monde qu'il agit. Ce sont les énergies de ce monde qu'il emploie, et non plus les énergies naturelles. Au cheval il a substitué le moteur. Cette force du cheval à laquelle sa force s'ajustait, l'enfourchant, la maîtrisant et la dirigeant, s'est portée sur la machine qui, à son tour, le transporte d'un lieu à l'autre et à une bien plus grande vitesse. L'effort, l'attention, l'intention du cavalier restent les mêmes, mais appliqués, au lieu d'une bête vivante, à un artifice qu'il a construit avec son génie et dont il peut, à son gré et méthodiquement, accroître la puissance. Cheval et machine : voilà ces deux termes unis en une métaphore, laquelle sera la dernière trouvaille du formidable lyrisme de Duchamp-Villon, son suprême chef-d'œuvre à quoi il avait tant travaillé pour le Salon d'Automne de 1914. La guerre a éclaté : il en sera une des plus glorieuses victimes.

Une autre idée que la machine, et non moins neuve, l'aura obsédé durant sa brève, fulgurante carrière : l'architecture. Pour le Salon d'Automne de 1912, il a conçu, avec des camarades, André Mare, La Fresnaye, Paul Véra, Marie Laurencin et son frère Jacques Villon, la *Maison Cubiste*. Ainsi se réalise cette synthèse des arts dont tant de grandes époques ont rêvé, et aussi cet esprit constructif, lui-même synthétique, qui est l'esprit même du nouveau siècle. Cet esprit-là est celui qui soufflait à la Section d'Or et dans cet atelier de Puteaux où régnaient les trois frères et où l'on débattait de diverses tendances nées du cubisme, allant souvent dans son sens, d'autres fois s'en écartant hérétiquement. Mais ce qui, dans le génie du sculpteur Duchamp-Villon, prédomine, c'est le goût d'ingénieur et de constructeur, goût délibérément neuf et qui, si vigoureusement, tranche avec l'impressionnisme du XIX^e^ siècle. L'âge technicien est accepté : cet âge aura donc son art. Dès les premières œuvres de Duchamp-Villon, s'arrachant à l'impressionnisme du génie impérieux de Rodin, s'affranchissant de son romantisme expressif, cet art se marque et s'affirme. Il est déjà fait de simplifications, de distinctions, d'agencements ;

il est déjà fait de pièces rapportées, de lignes de force, d'énergies contrariées ou convergentes, de plans définis et si bien définis que, souvent, ils s'ajustent les uns aux autres par des arêtes. En toutes ces opérations l'intellect se manifeste, clairement présent, dominateur. Toutes, elles le révèlent. Comme le révèle ce pur, magistral *Baudelaire*, image absolue d'une tête, qui, tout aussi bien, pourrait s'appeler la *Pensée*. Car la Pensée y prend forme, sa forme, par un accomplissement géométrique et structurateur, qui est pareil à un acte religieux, celui de l'incarnation. Incarnation non en chair humaine, mais coopérativement à de la chair humaine, — sous les espèces d'un visage humain évoqué, et l'un des plus beaux qui aient jamais été, — incarnation en quelque manifestation analogue à la machine et à l'architecture.

Que pareille œuvre atteigne au sublime, on ne saurait hésiter à le reconnaître. Mais chacune des œuvres de Raymond Duchamp-Villon y tend, car chacune est un acte de l'intelligence, mûrement délibéré et sans compromis avec aucune réalité étrangère, et se produisant selon sa nature et dans son domaine propre. Car cela est encore de sa nature et de son domaine que d'avoir compris et admis les conditions de l'âge nouveau où l'on entrait et, tout ensemble, ses strictes exigences et ses amples possibilités. Ainsi Duchamp-Villon, de la façon la plus déterminée et avec une force poétique incomparable, inaugure-t-il, en accord avec le cubisme et toutes les recherches de l'époque, et en accord avec ses frères, la sculpture cubiste et par elle tout l'art moderne.

Jean Cassou.

Biographie

5 novembre 1876 Naissance à Damville, Eure, de Raymond Duchamp.

1886-1894 Etudes au Lycée Corneille à Rouen, puis études de médecine à Paris, interrompues par une crise de rhumatismes aigus, il se met à la sculpture qu'il a toujours aimée.

1904 Il expose un Nu couché à la Société Nationale des Beaux-Arts.

1905-1911 Expose au Salon d'Automne.
Il participe activement aux recherches cubistes de ses deux frères et aux réunions qui se tiennent à Puteaux, dans l'atelier de Jacques Villon. Le groupe prend le nom de Section d'Or.

1912 Exposition du groupe à la Galerie Boétie.
Au Salon d'Automne présentation de la « Maison Cubiste » en collaboration avec André Mare.

1913 Est représenté par trois sculptures à l'Armory Show (New York, Chicago, Boston).

1914 Travail interrompu par la mobilisation. Réformé, il s'engage comme médecin auxiliaire. Pendant qu'il est affecté à l'Hôpital Militaire de Saint-Germain-en-Laye, il poursuit ses recherches pour le Cheval. Envoyé sur le front de Champagne, il y contracte la fièvre typhoïde. Il traînera d'hôpitaux en hôpitaux jusqu'à sa mort, en octobre 1918, à Cannes.

1929 "Memorial Exhibition of the works of Raymond Duchamp-Villon (1876-1918)", Brummer Gallery, New York.

1931 Exposition « Sculptures de Duchamp-Villon, 1876-1918 », Galerie Pierre, Paris.

1963 Exposition « Sculptures de Duchamp-Villon », Galerie Louis Carré, Paris.

1966 Première exposition de la sculpture de Raymond Duchamp-Villon, « Le Cheval Majeur », Galerie Louis Carré, Paris.

1 **TORSE DE FEMME, 1907**

Bronze, hauteur 1,30

Sur le côté droit : R. Duchamp-Villon

BIBLIOGRAPHIE ?

EXPOSITIONS : Yverdon, 1958, 150 ans de Fonderie d'Art

Achat des Musées Nationaux à J. Villon. Fonte offerte par la Maison Susse

Musée National d'Art Moderne, Paris

2 **PASTORALE, 1910**

Plâtre original, 1,45 × 1,30

Non signé, non daté

EXPOSITION : Salon d'Automne, 1910, n° 351

Don de la Veuve de l'artiste, Madame Lignières-Duchamp-Villon

Musée National d'Art Moderne, Paris

3 **TORSE DE JEUNE HOMME, L'ATHLÈTE, 1910**

Bronze, hauteur 0,61

Sur la jambe gauche : R. Duchamp-Villon

BIBLIOGRAPHIE : Duchamp-Villon, Galerie Louis Carré, 1963, n° 1

EXPOSITIONS : Yverdon, 1954 et Zürich, 1953 : les pionniers de la sculpture moderne, n° 19

Dortmund, 1959, Sculpture française au XX^e^ siècle, n° 37

Charleroi, Ixelles, Tournai, Luxembourg, 1959-60, « De Maillol à nos jours », n° 28

Athènes, 1965, Panathénées de la sculpture mondiale, n° 1

COLLECTION : J. Villon. Achat des Musées Nationaux.

Musée National d'Art Moderne, Paris

4 LA VASQUE, 1911

Bronze, hauteur 0,58

Sur le socle : Duchamp-Villon

BIBLIOGRAPHIE : Duchamp-Villon, Galerie Louis Carré, 1963, n° 2

EXPOSITIONS : Salon d'Automne, Paris, 1911
Brummer Gallery, New York, 1929, n° 35 (pierre)
Galerie Pierre, Paris, 1931, n°s 11 (fragment) et 12 (esquisse)
Galerie Louis Carré, Paris, 1963, n° 2

Galerie Louis Carré, Paris

5 BAUDELAIRE, 1911

Bronze, hauteur 0,39

Sur le côté droit : Duchamp-Villon, 1911

BIBLIOGRAPHIE : Catalogue Exposition Duchamp-Villon, Galerie Louis Carré, 1963, n° 3

EXPOSITIONS : « Exposition itinérante d'Art Moderne », 1956-57. Musée de Valenciennes, Dijon, Besançon, Strasbourg, Reims

Dortmund, 1959, « Sculpture française au XX^e^ siècle », n° 38

Charleroi, Ixelles, Tournai, Luxembourg, 1959-60, « De Maillol à nos jours », n° 29

Rotterdam, 1960, « Exposition Internationale de Sculpture », n° 28
Rome, Palazzo Barbieri, 1962, « Hommage à Apollinaire »

Recklinghausen, 1962, « De la conception à l'achèvement de l'œuvre », n° 18, repr.

Wallraf-Richartz Museum, Cologne, 1962, n° B.44

COLLECTION : Jacques Villon. Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

6 BAUDELAIRE, 1911

Plâtre patiné terre cuite, hauteur 0,39

Sur le côté gauche : Duchamp-Villon, 1911

Don de R. Duchamp-Villon au Musée en février 1912

Musée des Beaux-Arts de Rouen

7 MAGGY, 1912

Bronze, hauteur 0,71

Non signé, non daté

BIBLIOGRAPHIE : Duchamp-Villon, Galerie Louis Carré, 1963, n° 4

EXPOSITIONS : Dortmund, 1959, « Sculpture française au XX^e^ siècle », n° 39
Charleroi, Ixelles, Tourcoing, Luxembourg, 1959-60, « De Maillol à nos jours », n° 30
Rotterdam, 1960, « Exposition Internationale de Sculpture », n° 29

COLLECTION : Jacques Villon. Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

8 **LES AMANTS, 1913**

Plomb, 0,35 × 0,52

Sur le côté : R. Duchamp-Villon

BIBLIOGRAPHIE : Duchamp-Villon, Galerie Louis Carré, 1963, n° 6

Collection Marcel Lenc

9 **LES AMANTS, 1913**

Plomb, 0,68 × 1,00

BIBLIOGRAPHIE : Duchamp-Villon, Galerie Louis Carré, 1963, n° 6

EXPOSITIONS : Salon d'Automne, Paris, 1913, n° 579 (plâtre)
The Sculptors' Gallery, New York, ca. 1920, n° 27 (terre cuite)
Brummer Gallery, New York, 1929, n° 39 (plâtre)
Galerie Pierre, Paris, 1931, n° 15 (plâtre)
Salon de la Jeune Sculpture, Paris, 1952
Musée National d'Art Moderne, Paris, 1953, n° 118
Yverdon, 1954, n° 22
Kunsthaus, Zürich, 1954, n° 63
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, et, The Museum of Fine Arts of Houston, 1957
Musée National d'Art Moderne, Paris, 1960, n° 139
Galerie Louis Carré, Paris, 1963, n° 6

Galerie Louis Carré, Paris

10 **LES PETITS DANSEURS, 1914**

Bronze, 0,18 × 0,47

En bas, à droite : R. Duchamp-Villon

BIBLIOGRAPHIE : Duchamp-Villon, Galerie Louis Carré, 1963, n° 7

EXPOSITIONS : Armory Show, New York, 1913, n° 612 (plâtre)
The Sculptors' Gallery, New York, ca. 1920, n° 39 (terre cuite)
Galerie Berri-Raspail, Paris, 1925, n° 14

Brummer Gallery, New York, 1929, nos 8 (plâtre) et 31 (terre cuite)
The Arts Club of Chicago, 1929, n° 5 (plâtre)
Galerie Pierre, Paris, 1931, n° 22
Galerie de France, Paris, 1942, n° 3
Musée National d'Art Moderne, Paris, 1953, n° 164
Svensk-Franska Konstgalleriet, Stockholm, 1961, n° 9
Murson-Williams-Proctor Institute, Utica, et Armory of the Sixty-ninth Regiment, New York, 1963, n° 612 (plâtre)
Galerie Louis Carré, Paris, 1963, n° 7

Galerie Louis Carré, Paris

11 **CHEVAL ET CAVALIER** (1er état), 1914

Bronze, hauteur 0,21
Sur le socle : R. Duchamp-Villon

BIBLIOGRAPHIE : Duchamp-Villon, Galerie Louis Carré, 1963, n° 9

EXPOSITIONS : Galerie Pierre, Paris, 1931, n° 25
Kunstkring de Waag, Almelo, 1956, n° 63
Le Cheval Majeur, Galerie Louis Carré, Paris, 1966, h.c.

Galerie Louis Carré, Paris

12 **CHEVAL ET CAVALIER**, 1914

Bronze, hauteur 0,29
Sur le socle, à gauche : R. Duchamp-Villon

BIBLIOGRAPHIE : Duchamp-Villon, Galerie Louis Carré, Paris, 1963, n° 10

EXPOSITIONS : Galerie Pierre, Paris, 1931, n° 24
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, et, The Museum of Fine Arts of Houston, 1957
Le Cheval Majeur, Galerie Louis Carré, Paris, 1966, h.c.

Galerie Louis Carré, Paris

13 **LE PETIT CHEVAL**, 1914

Bronze, hauteur 0,30

BIBLIOGRAPHIE : Duchamp-Villon, Galerie Louis Carré, Paris, 1963, n° 11

EXPOSITIONS : Galerie Pierre, Paris, 1931, nos 29-30
Sidney Janis Gallery, New York, 1951, n° 5

14

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, et, The Museum of Fine Arts of Houston, 1957.

Le Cheval Majeur, Galerie Louis Carré, Paris, 1966, h.c.

Galerie Louis Carré, Paris

14 **LE GRAND CHEVAL, 1914**

Bronze, hauteur 1,00

Au dos : R. Duchamp-Villon, 1914

Fonte exécutée par la Maison Susse d'après le plâtre original. Commande des Musées Nationaux.

BIBLIOGRAPHIE : Duchamp-Villon, Galerie Louis Carré, 1963, n° 14

EXPOSITIONS : Besançon, Palais Gravelle, 1956 : « 100 chefs-d'œuvre de l'Art Moderne », n° 3, pl. 2

Dormund, 1959, la Sculpture française au XX^e^ siècle, n° 41

Charleroi, Ixelles, Tournai, Luxembourg, 1959-60. « De Maillol à nos jours », n° 32

Amsterdam, Parc de Kenkenhof, 1960, Sculptures n°

Paris, Palais de la Découverte, 1963, Formes mathématiques. Peintres, sculpteurs contemporains, n° 53

Musée National d'Art Moderne, Paris

15 **LE CHEVAL MAJEUR, 1914**

Bronze, hauteur 1,50

Sur le socle : R. Duchamp-Villon

BIBLIOGRAPHIE : Catalogue de l'Exposition : « Le Cheval Majeur » Galerie Louis Carré, Paris, 1966, h.c.

Galerie Louis Carré, Paris

DESSINS

16 **HOMME, ÉTUDE DE PROPORTIONS**

Fusain, 0,48 × 0,315

Non signé, non daté

EXPOSITIONS : Art Français contemporain, Tokyo et Kyoto, 1961, n° 453
Stockholm, 1963, Copenhague, 1964, Dessins français du Musée d'Art Moderne, n° 35

Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

17 **FEMME UN GENOU EN TERRE, DE FACE**

Fusain sur papier crème, 0,53 × 0,38

Non signé, non daté

EXPOSITIONS : Quimper, Rennes, Bourges, Dijon, 1960 « Le dessin français de Signac aux Abstraits »

Tokyo, Kyoto, 1961 « Art français contemporain », n° 452

Musée de Grenoble, 1963, Albert Gleizes et la tempête dans les salons, n° 10

Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

18 **FEMME AGENOUILLÉE VUE DE DOS**

Fusain, 0,440 × 0,275

Non signé, non daté

Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

19 **FEMME UN GENOU EN TERRE, DE PROFIL**

Fusain sur papier crème, 0,60 × 0,60

Non signé, non daté

Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

20 **FEMME ASSISE A TERRE**

Crayon, 0,45 × 0,50

Non signé, non daté

Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

21 **FEMME ASSISE DE PROFIL, LES BRAS A TERRE**

Crayon et craie sur papier vergé, 0,485 × 0,570

Non signé, non daté

EXPOSITION : Musée de Grenoble, 1963, Gleizes et la Tempête dans les Salons, n° 8

Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

22 **FEMME ASSISE DE DOS**

Fusain, 0,58 × 0,50

Non signé, non daté

EXPOSITIONS : Musée National de Varsovie, 1962. Dessins, gouaches, aquarelles, tapisseries du XVII[e] siècle à nos jours, n° 75

Mexico, Université, 1962, Dessins français, n° 86

Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

23 **FEMME ASSISE SUR UN ESCABEAU**

Fusain sur papier blanc, 0,50 × 0,33

Non signé, non daté

EXPOSITIONS : Musée National de Varsovie, 1962, Exposition de dessins, gouaches, aquarelles et tapisseries du XVII[e] siècle à nos jours, n° 76

Musée de Grenoble, 1963, Albert Gleizes et la Tempête dans les Salons, n° 9

Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

24 **FEMME ASSISE, LA MAIN GAUCHE SOUTENANT LA TÊTE**

Fusain, 0,480 × 0,315

Non signé, non daté

EXPOSITIONS : Stockholm, 1963, Copenhague, 1964, Dessins du Musée d'Art Moderne, n° 34

Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

25 **FEMME ASSISE, LE BRAS DROIT LEVÉ**

Fusain, 0,50 × 0,65

Non signé, non daté

EXPOSITIONS : Musée National de Varsovie, 1962, n° 74

Mexico University, 1962, Dessins français, n° 87

Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

26 **FEMME ASSISE DE PROFIL, TENANT UN MIROIR DANS LA MAIN DROITE, LE BRAS GAUCHE SUR LA TÊTE**

Fusain sur papier blanc, 0,615 × 0,478

Non signé, non daté

Au revers, femme nue assise à cheval sur un tonneau

Achat des Musées Nationaux. Dépôt du Musée National d'Art Moderne

Musée des Beaux-Arts de Rouen

27 **CARIATIDE DE FACE**

Crayon Conté sur papier beige, 0,50 × 0,40

Non signé, non daté

Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

28 **CARIATIDE DE PROFIL**

Crayon conté sur papier beige, 0,500 × 0,375

Non signé, non daté

Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

29 **BAUDELAIRE**

Fusain sur papier crème, 0,60 × 0,50

Non signé, non daté

EXPOSITIONS : Palazzo Barberini, Rome, 1960, Hommage à Apollinaire

Musée de Recklinghausen, 1963, De la conception à l'achèvement, n° 18a, repr.

Musée de Stockholm, 1963 et Musée de Copenhague, 1964 : Dessins du Musée d'Art Moderne, n° 36

Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

30 **PROJET DE VASQUE**

Fusain sur papier beige, 0,50 × 0,33

Non signé, non daté

Achat des Musées Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

Bibliographie

Extraits de la bibliographie générale du catalogue de l'exposition « Sculptures de Duchamp-Villon », par Chantal Maisonnier, Louis Carré, éditeur, Paris, 1963, complétés pour les publications postérieures à 1963.

1913 Guillaume Apollinaire, Les Peintres Cubistes, Eugène Figuière et Cie, Paris, 1913 (ouvrage réédité en 1922 aux Editions Athéna, et en 1950 par Pierre Cailler, Editeur à Genève).

1913 Walter Pach, A Sculptor's Architecture, plaquette sur Duchamp-Villon éditée pour être distribuée à l'exposition de l'Armory Show, Association of American Painters and Sculptors, Inc., New York, 21 pages.

1914 Raymond Duchamp-Villon, l'Architecture et le Fer, Poème et Drame, Paris, janvier-mars, pp. 22-29.

1924 Walter Pach, Raymond Duchamp-Villon, sculpteur, 1876-1918, imprimé pour John Quinn et ses amis, Jacques Povolozky Editeur, Paris, 87 pages, 26 reproductions, extraits de lettres et de manuscrits originaux.

1931 Christian Zervos, Raymond Duchamp-Villon, Cahiers d'Art, Paris, n° 4, pp. 226-227, une reproduction.

Walter Pach, Raymond Duchamp-Villon, Formes, Paris, mai, pp. 84-85, deux reproductions.

1949 Bernard Dorival, Raymond Duchamp-Villon au Musée d'Art Moderne, Musées de France, Paris, avril, pp. 64-68, reproductions.

1950 Guillaume Apollinaire, les peintres cubistes, Méditations esthétiques, Pierre Cailler éditeur, Genève, pp. 79-82, quatre reproductions, pl. 42-45.

1951 R.V. Gindertaël, Cinquante années de Sculpture - l'Epoque du Cubisme, Art d'Aujourd'hui, Paris, janvier, pp. 12-13, une reproduction.

1953 Pierre Gueguen, Raymond Duchamp-Villon et le cheval mécanique cubiste, Art d'Aujourd'hui, numéro consacré au Cubisme, Paris, mai-juin, pp. 53-55, une reproduction.

Jérôme Mellquist, Une famille d'artistes, Annabelle, Zürich, octobre, pp. 18-19, une reproduction.

1954 Jacques Villon, Duchamp-Villon, 1876-1918, in : Pierre Francastel, les Sculpteurs célèbres. Editions d'art Lucien Mazenod, Paris, pp. 306-307, une reproduction.

1955 A.M. Hammacher, Raymond Duchamp-Villon (1876-1918) en de beeldhouwkunst Tussen 1910-1914, Museum journal, Musée Kröller-Müller, Otterlo, juillet, pp. 4-7 et 19, deux reproductions p. 6.

1957 Nicolas Calas, The brothers Duchamp all at once, Art News, New York, février, pp. 24-27-56, une reproduction.

Robert Rosenblum, the Duchamp Family, Arts, New York, avril, pp. 20-23, trois reproductions.

1960 Marie-Noëlle Pradel, Raymond Duchamp-Villon, la vie et l'œuvre, Thèse soutenue à l'Ecole du Louvre, Paris, 9 janvier.

Marie-Noëlle Pradel, dessins de Duchamp-Villon, la Revue des Arts, n° 4-5, pp. 221-224, six reproductions.

1961 Marie-Noëlle Pradel, la maison cubiste en 1912, Art de France, Paris, n° 1, pp. 176-186, deux reproductions.

1963 Simone Frigerio, préface du catalogue de l'exposition « Sculptures de Duchamp-Villon », Galerie Louis Carré, Paris.

Annette Michelson, "Duchamp-Villon at the Louis Carré Gallery", Art International, Zürich, 25 septembre, pp. 87-93, neuf reproductions.

1964 Carola Giedion-Welcker, « Verankerung und Vortoss bei Raymond Duchamp-Villon », Werk, Winterthur, avril, pp. 147-156, seize reproductions.

R.V. Gindertaël, « L'œuvre majeure de Duchamp-Villon », XX^e Siècle, Paris, mai, trois pages, quatre reproductions.

1966 Jean Cassou, préface, pp. 7-15, R.V. Gindertaël, « Le Cheval Majeur », pp. 16-20, textes de Raymond Duchamp-Villon : « Réponse à une enquête au sujet de "La Danse" de Carpeaux à l'Opéra », pp. 30-32, « Projet d'article sur le Salon d'Automne de 1911 », pp. 32-33, « La Tour Eiffel », pp. 34-39, catalogue de l'exposition « Le Cheval Majeur », Galerie Louis Carré, Paris.

Athlète

Portrait de Baudelaire

Cheval et cavalier

Le Cheval majeur

Marcel DUCHAMP

Quelle vanité que la peinture !
Pascal

« *L'issue la plus accablante pour « l'esprit moderne » c'est qu'il est tôt ou tard approuvé par les professeurs. Un artiste ou un écrivain peut avoir atteint les limites de l'invective et du blasphème, il peut avoir été résolument anarchiste, réfractaire, anti-social, il peut avoir foulé aux pieds les règles les plus sacrées de la morale, de la solidarité ou du savoir-vivre, toujours une bonne âme apparaîtra pour récupérer le rebelle, pour le disculper ou pour l'introduire de gré ou de force dans l'empyrée des gloires édifiantes et nationales* », voire (car enfin pourquoi cette restriction ?) voire donc internationales. Si l'historiographe de Marcel Duchamp, Robert Lebel, a eu raison en écrivant ces lignes à la page 11 du livre qu'il lui a consacré en 1959, serait-ce par des paroles d'excuses qu'une « *bonne âme* » de conservateur devrait commencer la préface du catalogue de l'exposition que son musée et un musée ami consacrent à Marcel Duchamp à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de sa naissance ? Je ne le pense pas ; car il s'agit ici de tout autre chose que de « *récupérer* » — après tant d'autres ! — « *le rebelle* » ou que de « *l'introduire (...) dans l'empyrée des gloires* » de sa province normande et de sa patrie française. Il s'agit seulement de rendre hommage à un homme et de dresser le bilan d'une œuvre qui, nul ne saurait le contester, appartiennent aujourd'hui tout à la fois à la mythologie du XX^e^ siècle et à l'histoire de l'art moderne : ce qui ne laisse pas de leur conférer à tous deux une qualité de témoin et de témoignages privilégiés, sur lesquels il n'est peut-être pas vain de s'interroger un moment.

∴

Le mythe Duchamp est bien connu. Il voudrait que l'artiste, ayant pris conscience, dès 1912, (à l'âge de vingt-cinq ans), de la vanité de l'art, eût promptement renoncé à son exercice et se fût enfermé dès lors dans une complète inac-

tivité dont il ne serait sorti que pour jouer aux échecs : ce qui eût été donné au monde un exemple de renoncement digne d'être mis en parallèle avec celui fourni par Rimbaud.

Telle est la thèse. Elle a été formulée principalement par André Breton, par goût de la symétrie sans doute (on peut être surréaliste et aimer les « *fausses fenêtres* »), afin de balancer le cas du poète par celui d'un peintre, et aussi sans doute parce que toute église a besoin de martyrs et d'anachorètes : un spécimen des uns était fourni à la chapelle surréaliste par le suicide de Vaché. A Marcel Duchamp donc de jouer au prototype des autres.

Les faits, malheureusement, démentent cette légende. En premier lieu, ce n'est guère avant 1927 et le tournoi de Chamonix que Marcel Duchamp se consacre entièrement aux échecs, qui participera les années suivantes à ceux de la Haye, Nice, Hambourg, Prague, la Baule, etc., avant de publier, en 1932, son livre sur ce jeu, *l'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*. Bien loin, d'autre part, de dédaigner, dès l'âge de vingt-cinq ans, la création artistique et (nous citons ici une phrase de Breton tirée de son fameux *Phare de la Mariée*) de « *renoncer progressivement à cette forme d'expression* », Duchamp traverse, de 1912 à 1925, une période de fécondité : dans le catalogue raisonné que Robert Lebel a établi de son œuvre, il a dénombré 101 ouvrages antérieurs à 1913 et 60 pièces échelonnées de cette date à celle de 1925. Que ce ne soit plus guère des peintures, qu'importe ! Le fait n'en demeure pas moins que la puissance créatrice de l'artiste continue à s'exercer de sa vingt-cinquième à sa trente-huitième année et que c'est seulement alors qu'elle se ralentit.

Trente-huit ans : exactement l'âge où Racine troque la plume qui vient d'écrire *Phèdre* contre celle d'historiographe du roi et où tant d'hommes connaissent le désir de faire peau neuve. Qu'il en ait été de même avec Marcel Duchamp, plusieurs faits nous le prouvent, qui se placent entre 1920 et 1925. C'est d'abord le pseudonyme qu'il prend de Rose Sélavy — orthographié ensuite Rrose Sélavy —, après avoir adopté un moment celui d'Elsa, Baroness von Freytag Loringhoven. Simultanément, il se costume en femme, se fait photographier ainsi, et s'amuse à introduire une de ces images dans l'étiquette « *Belle haleine, eau de violette* » qu'il colle alors sur l'un de ses ready-made. Plus profondément, c'est aussi l'époque où il se met à jouer à l'ingénieur, fabricant en 1920 et 1925 de pseudo-appareils d'optique, la *Rotative Plaque Verre* et la *Rotative demi-sphère*. C'est surtout, enfin, le moment où il abandonne son *Grand Verre*, qu'en février 1923 il considérera comme « *définitivement inachevé* ». Rien de bien mystérieux, ainsi donc, dans le tarissement de sa production aux environs de 1925 ; pas de renoncement romantique à la Rimbaud, rien que la lassitude de l'homme sur le seuil de la quarantaine, rien qu'un fait humain, bien humain, trop humain, et qui, loin d'éloigner Duchamp des autres hommes, le rend au contraire plus semblable à eux. L'archange luciférien foudroyé en plein vol par ses propres œuvres fait place ainsi au *Mann ohne Eigenschaften*. Mais ce n'est pas au détriment de Duchamp qui ne perd rien, bien au contraire, à être ainsi démystifié. Car pour lui, plus que pour quiconque, « *la réalité dépasse la fiction* ».

Pour lui, en effet, la réalité, c'est une contribution d'une singulière importance à l'histoire de l'art moderne — ou plutôt deux contributions : sa participation au mouvement de la Section d'Or et son invention d'un Pré-Dadaïsme, plus Dada, en fait, que Dada.

Avant 1912, c'est un débutant qui, méthodiquement, fait ses premières armes, en interrogeant tour à tour les principaux créateurs de l'art contemporain. Les Impressionnistes et Toulouse-Lautrec, voire seulement Forain, Cézanne et Odilon Redon, Gauguin et les Fauves, tous y passent ; et Henri-Pierre Roché n'a pas tort d'écrire à ce sujet : « *Il a exécuté, entre* 1907 *et* 1910, *une douzaine de tableaux qui sont des à la manière de...* (...). *Il n'en faisait qu'un de chaque espèce, pour lui-même, pour se rendre compte* ». Le terme de cette quête, c'est le Cubisme — un Cubisme débiteur, d'abord, de celui de son frère, Jacques Villon, dont l'élégance du dessin et les pâleurs du chromatisme se retrouvent dans le quintuple *Portrait* de 1911, et la *Sonate* contemporaine.

Proche encore de son aîné, mais davantage de La Fresnaye dans les dessins dont il illustre par la suite trois poèmes de Jules Lafforgue, c'est toujours vers tels autres « Artistes de Passy » qu'il regarde, bien plus que vers Braque et Picasso, quand il peint son fameux *Portrait de Joueurs d'échecs*. C'est que, plus qu'au cénacle du Bateau Lavoir, qu'il fréquente un peu cependant, il appartient au groupe qui se réunit chaque dimanche dans l'atelier de ses frères à Puteaux, faisant ainsi de cette banlieue un des hauts lieux de l'art moderne.

Que les Cubistes de Montmartre aient tort de réduire le domaine de la peinture, en ne pratiquant guère que la nature morte à l'exclusion de la figure et du nu ; qu'ils en simplifient à l'excès les problèmes, en refusant de poser celui du mouvement ; que celui de la composition ne gagne rien à être résolu par prétérition, mais qu'il importe de lui trouver une solution consciente grâce aux moyens sûrs et sévères de l'arithmétique et de la géométrie ; toutes ces questions soulevées lors de ces réunions de Puteaux dont, avec les années, l'importance apparaît sans cesse davantage, toutes ces questions capitales, il leur donne une réponse, sa réponse fulgurante, avec son *Nu descendant un escalier*. Une réponse à ce point nouvelle et audacieuse qu'un des habitués, pourtant, des Dimanches de Puteaux, Le Fauconnier, refuse de l'accrocher dans le Salon des Indépendants de 1912, dont il était placier. En voici, du coup, Marcel Duchamp convaincu — ainsi que son ami Picabia, dont il avait déjà subi l'influence, lorsqu'il avait donné à son *Paradis* fauve la réplique, en 1910, de son *Adam et Eve* expressionnistes — qu'il n'est que temps de *réagir contre l'influence envahissante du Cubisme déjà classifié* (Gabrielle Buffet) ; et, des discussions des deux amis en voyage dans le Jura avec Apollinaire, le résultat, c'est le Salon de la Section d'Or, où s'affirme une dissidence du Cubisme. Si, fondateur de l'Orphisme, Delaunay a pu prétendre au titre d' « *hérésiarque du Cubisme* », Marcel Duchamp le peut aussi, dont les œuvres de la fin de 1911 et celles de 1912 définissent et illustrent une autre hérésie, et non moins féconde.

Sans doute peut-elle paraître moins radicale que l'Orphisme. Son chromatisme la rattache encore au Cubisme. De fait, cependant, elle se sépare de lui sur trois points essentiels : l'intérêt pour le dynamisme, la passion pour la machine et la tendance enfin à l'autobiographie. Du *Jeune homme triste* que ballotte le train de Rouen au *Roi et à la Reine* que traversent *des « nus vites »* — le titre du tableau, ainsi, est éloquent — c'est l'expression du mouvement qui se trouve alors au centre des recherches de Marcel Duchamp. Ignorant certainement encore le Futurisme, que Paris ne découvrira qu'en février 1912, mais connaissant sans doute Kupka, le voisin, à Puteaux, de ses frères, et l'usage qu'il avait déjà fait dans ses *Cavaliers*, par exemple, du praxynoscope de Raynaud et de la chronophotographie de Marey, c'est à Marey et à Raynaud qu'il s'adresse (et peut-être aussi au jeune cinéma) pour traduire les secousses qui agitent le voyageur mélancolique, ainsi que la descente de sa figure nue le long de l'escalier. Au statisme préconisé par le Cubisme, il oppose donc une autre expérience de l'art et de la vie, et, il faut bien le reconnaître, une expérience mieux accordée au génie du monde moderne.

Ce monde moderne industriel, c'est également par suite d'une entente profonde, d'une complicité avec sa manifestation la plus spécifique, la machine, qu'il transforme en machines les personnages de ses tableaux : ainsi fait-il du nu, du roi et de la reine déjà évoqués, comme de la femme qui lui inspirera peu après, sa *Mariée* d'août 1912 et son *Passage, contemporain, de la Vierge à la Mariée*. Le rapprocherons-nous, à ce propos, de Léger et de ses *Contrastes de formes* où il se propose d'évoquer, pour ainsi dire à l'état pur, dans de pseudo-machines imaginaires, le dynamisme en soi de l'existence contemporaine ? Ceci, cependant, en sépare Marcel Duchamp, qui le sépare aussi des Futuristes, chantres pleins d'enthousiasme de la civilisation de la machine : un pessimisme désabusé.

Qu'il soit le jeune homme du train de Rouen, on ne peut en douter, et que ce jeune homme soit triste, ce n'est pas seulement le titre de l'œuvre qui nous l'atteste, mais la bordure de deuil que Marcel Duchamp a peinte en noir sur sa toile. Il est également significatif que son nu mécanisé descende l'escalier — dont Robert Lebel a bien montré qu'il signifiait un *« arrachement affectif (...) sa propre rupture avec un entourage auquel il se sent toujours attaché »*. Mais, continue-t-il, *ce Nu descendant lentement vers la vie, encore maintenu par la carapace des habitudes »*, c'est également vers la mort qu'il le fait, devenant de la sorte *« un sablier du nouvel âge, illustrant la vue intégralement pessimiste de Duchamp sur la temporalité »*. Ainsi s'explique, du coup, ce phénomène surprenant, et qui, cependant, paraît n'avoir surpris aucun de ses exégètes : sa fidélité au chromatisme cubiste. Foin de ces couleurs éclatantes de l'Orphisme, voire seulement de celles, fraîches et claires, des peintres de Puteaux ! Il n'a que faire des bleus si doux de son frère Jacques, de ses verts lumineux, de ses gris perlés. La palette sépulcrale du Cubisme sied seule à l'expression de son sombre monde intérieur — un monde à ce point envahissant qu'à partir du *Roi et de la Reine « peinture œdipienne, s'il en fut »* ses tableaux *« commémorent, si l'on peut dire, un événement psychologique de sa vie »* ainsi que l'écrit Robert Lebel.

Ainsi le romantisme autobiographique et désenchanté s'insinue-t-il dans cet art dont nous avons déjà dit l'esprit baroque, et achève-t-il de le différencier d'un Cubisme foncièrement classique.

C'était ouvrir la porte qui peu après allait conduire Marcel Duchamp vers Dada. Peu après ? Plus vite même qu'on ne le pense à l'ordinaire. Point ne lui sera besoin, en effet, d'avoir découvert l'Amérique et ses idoles pour dénoncer les vanités de l'existence contemporaine, et plus généralement, celles de notre vie. Dès ses toiles de 1912, une ironie s'affiche, qui les sépare des œuvres, si ferventes, des Futuristes, et où l'on peut déceler les premières manifestations d'un authentique esprit Dada. Picabia n'en est pas encore à peindre ses machines-farces que Marcel Duchamp a, dans son *Passage de la Vierge à la Mariée*, donné aux formes étranges de sa femme mécanisée les roseurs des muqueuses humaines et les gonflements des organes féminins. Même humour dans la réduction qu'il fait des attributs sexuels de l'homme à une « *Broyeuse de chocolat* » et dans l'évocation phallique de ses « *Neuf Moules Mâlic* », parmi lesquels, exacts à corriger le regrettable oubli dont il s'était rendu coupable dans les huit *Formes mâliques* préparatoires, il a bien soin de faire place au phallus insuffisant de l'infortuné chef de gare de la chanson. Sceptique et désabusé, tant à l'égard des relations amoureuses que vis-à-vis de ses propres ouvrages, il n'a plus que deux pas à franchir, l'un pour mesurer la vanité de la science et l'autre pour juger le néant de l'art — et ce seront, quatre ans avant la fondation de Dada, les plus anciennes manifestations de l'esprit dada le plus authentique avec les trois *Stoppages-Etalon* de 1913 et les trois ready-made de 1913-1914 : la roue de bicyclette fixée sur un tabouret, le sèche-bouteille et *Pharmacie*. « *Hasard en conserve* », ainsi qu'il l'a dit lui-même, les premiers, en nous rappelant cette part hasardeuse de la vie que la science renonce délibérément à ranger sous sa juridiction et en nous suggérant que ce grand trou dans l'ordre du savoir aurait bien besoin d'être stoppé, nous font prendre conscience des limites et des déficiences de la connaissance scientifique, tandis que les trois ready-made nous apprennent l'absurdité de nos jugements artistiques : ce qui est nous inviter ipso-facto à réviser nos préjugés dans ce domaine, où, plus peut-être que nulle part ailleurs, tout est convention et idée reçue.

Tout, aussi, y est anachronisme. L'anecdote a été souvent racontée de la visite qu'en compagnie de Brancusi et de Léger, il fit à un Salon de l'Aéronautique et au cours de laquelle, tombant en arrêt devant une hélice d'avion, il s'écria en la montrant à ses compagnons : « *C'est fini, la peinture. Qui fera mieux que cette hélice ?* » C'était prendre conscience de la concurrence que, désormais, l'objet industrialisé allait faire à l'œuvre d'art, l'œuvre d'art unique, l'œuvre d'art produite par la main de l'artiste, et qui, cependant, n'est pas plus belle. André Breton a bien raison, dans son *Phare de la Marée*, de déceler dans cette expérience un moment essentiel de l'existence de Marcel Duchamp, le point de départ, peut-être, du processus qui l'a amené à renoncer progressivement à la peinture « *Celle-ci* écrit-il, *lui apparaît viciée. L'exercice du dessin et de la peinture lui fait l'effet d'un jeu de dupes : il tend à la glorification stupide de la*

main (1) *et rien de plus. C'est la main la grande coupable, comment accepter d'être l'esclave de sa propre main ?* Il est inadmissible que le dessin, la peinture, en soient encore aujourd'hui où en était l'écriture avant Gutenberg » (1), au stade de « l'unicum » qui n'a pas plus de qualité que l'objet fait en série. Pourquoi, alors, ne pas choisir un de ces objets que l'industrie multiplie et, par la seule vertu de cette élection, ne pas l'introniser au rang d'œuvre d'art ? « *Défi à la notion de valeur* », ainsi que l'écrit Robert Lebel, le Ready-Made est aussi une acceptation de son époque. Il nous introduit, de la sorte, dans la dialectique de Marcel Duchamp, dans une des multiples contradictions qui fondent sa dialectique.

***

De ses contradictions, la moins contradictoire, c'est qu'il y ait des contradictions chez un homme aussi réfléchi, aussi lucide, aussi intelligent — trop réfléchi certainement, trop lucide, trop intelligent pour n'avoir pas pris conscience que l'organisation d'un esprit ou d'une œuvre en un système cohérent risque de les appauvrir, tandis que ce sont certaines contradictions qui en fondent la richesse et la fécondité. Telles plantes croissent d'autant mieux que leur croissance spontanée est contrariée davantage. Rien que de très normal, donc, d'entendre Marcel Duchamp nous dire : « *Je me force à me contredire, pour éviter de suivre mon goût.* » Rien que de très normal aussi à le voir organiser sciemment les deux contradictions essentielles de son œuvre, celle qu'il a établie entre sa passion de l'artisanat et sa recherche de tout ce qui peut en compromettre les résultats, et celle, en second lieu, par laquelle il a opposé à son besoin d'un art fort abouti le recours à un hasard susceptible de lui ajouter une dimension supplémentaire, la dimension même de la vie.

Artisan, combien il l'est, tous ses historiens l'ont dit. Ainsi Lebel nous rappelle qu'à l'époque où il peignait le *Passage de la Vierge à la Mariée*, il avait bien soin de n'user que des couleurs de la marque Behrendt, qu'il estimait meilleures que les autres, et que, les étalant sur la toile avec ses propres doigts, il s'efforçait d'obtenir une pâte compacte, serrée, solide, savoureuse. Quant à H. P. Roché, il nous l'évoque, vingt ans plus tard, ayant « *arrangé de ses mains (...) un petit atelier au 7e étage près du Jardin des Plantes. Il a construit lui-même*, poursuit-il, *en contreplaqué les cloisons qui séparaient la chambrette à coucher de la salle de bains et de l'atelier, avec, bien sûr, ici et là, des trucs amusants.* » Mais rien ne donne mieux la mesure de sa passion d'artisan que sa *Mariée mise à nu par ses Célibataires même*, qu'il a réalisée, si amoureusement, sur ce matériau précieux qu'est le verre, comme rien ne donne mieux également la mesure de son dédain pour son travail. S'il a en effet choisi le verre pour support de son œuvre, c'est *aussi* en raison de sa fragilité, et parce qu'il espérait que, facilement endommageable, voire destructible, le verre compromettrait les chances de survie de sa création telle qu'il l'avait élaborée. Ce qui eut lieu, en

(1) C'est André Breton qui souligne.

effet, lorsqu'un beau jour un accident y entraîna l'apparition de fêlures, de fêlures à la fois escomptées et imprévisibles, mais qui apportèrent à son travail l'enrichissement du fortuit.

A ce choix du verre comme support une autre raison avait présidé : la qualité que présente cette matière d'être transparente et de réfléchir. Ainsi, derrière les formes fixées sur lui une fois pour toutes par la main de l'artiste, d'autres formes se laissent-elles voir, celles que les hasards de la vie y amènent. Et, dans le même temps, le verre reflète celles qui se trouvent devant lui — et celles, d'abord, des spectateurs. Ainsi, loin d'être à jamais figée dans l'être immuable et définitif, qu'a créé le travail achevé de l'artiste, au lieu, autrement dit, d'être installée dans l'être de la mort, l'œuvre continue-t-elle à vivre, à vivre de ce que lui apporte un temps sans cesse renouvelé. Ainsi le temps et le hasard, dont il avait toujours été si friand qu'il s'était efforcé de mettre l'un « *en conserve* » dans ses trois *Stoppages-Etalon* et qu'il allait tirer parti de l'autre dans son film *Anemic Cinema*, il les rangeait de son côté, sans se soucier, bien au contraire, de ce qu'ils altérassent l'œuvre — l'œuvre que, cependant, il avait voulue et réalisée parfaite.

A ces contradictions délibérées, il s'en ajoute cependant d'autres en Marcel Duchamp ainsi que dans son œuvre, qui, elles, ne le sont pas et qui, de ne pas l'être, accroissent davantage encore la richesse de tous les deux : il n'est du reste pas exclu qu'il ait compté, bien plus qu'il ait misé sur elles. De ces contradictions, la plus patente, me semble-t'il, c'est celle qui se trahit d'abord entre sa façon méthodique de travailler et les résultats, qui ne le sont pas, de son travail. De cette méthode, quel meilleur exemple apporter que la genèse de son ouvrage-somme, sa *Mariée mise à nu par ses Célibataires même*, que l'on désigne aussi et que, la commodité du discours, nous désignerons désormais sous le nom du *Grand Verre*. A peine a-t-il pris conscience, en 1912, de son besoin de consacrer aux relations sexuelles humaines une œuvre qui serait son œuvre maîtresse, qu'il se met à la préparer par des travaux qui postulent eux-mêmes des essais préparatoires. Deux dessins — la *Vierge n°* 1 et la *Vierge n°* 2 — l'autorisent à l'exécution de la *Mariée* et à celle du *Passage de la Vierge à la Mariée*, premières ébauches de la figure qui occupera, dans le *Grand Verre*, la partie supérieure gauche de la composition — une composition étudiée dès 1912 dans un dessin fait à Munich et l'année suivante dans un dessin coté. Mais déjà il s'est penché sur le groupe des Célibataires, dont il a dessiné le plan et l'élévation, avant de procéder à des études de détails plus poussées. Ainsi fait-il dans les deux *Broyeuses de chocolat* de 1913 et de 1914, dans la *Glissière contenant un Moulin à Eau en métaux voisins*, dans *les Neuf Moules Mâlic*, dont le *Cimetière des Uniformes et des Livrées* constitue une variante, et dans divers croquis préliminaires, comme *Tamis*, à sa *Machine Célibataire*. La guerre interrompt un moment ses travaux et, quand il les reprend, c'est pour se mesurer désormais à l'œuvre définitive : ainsi fait-il à New York dès septembre 1915. Ayant décidé d'exécuter sur verre sa *Mariée mise à nu*, il s'efforce d'acquérir la maîtrise de ce matériau en travaillant à Buenos Aires en 1918 à un verre qu'il intitule *A regarder d'un œil, de près, pendant presque une heure*. 1920 le voit en train de dessiner ses *Témoins ocu-*

listes et de se consacrer à son *Elevage de poussière*, toutes œuvres par lesquelles il se prépare à sa grande œuvre, d'aucuns diront à son grand œuvre. Ainsi peu d'ouvrages, à notre siècle, ont-ils été préparés avec autant de conscience et autant de méthode, avant d'être exécutés avec un soin plus exigeant. Nous voilà loin — et voici Duchamp loin, lui-même — des artistes qui pratiquent le « dessin automatique » ; et cependant c'est lui qui professe que « *l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique* » et que « *nous devons alors lui refuser la faculté pleinement conscient sur le plan esthétique de ce qu'il fait ou pourquoi il le fait* ». Boutade que cette affirmation ? volonté de surprendre les assistants de la Convention of the American Federation of Arts devant lesquels il parlait à Houston en avril 1957 ? Point du tout, mais formulation d'une expérience qu'il avait faite, lorsque, créant ses ready-made, il avait été « *entraîné plus loin qu'il ne l'avait prévu, au point d'être à son tour emporté par son propre élan* », ainsi que l'écrit Robert Lebel, qui ajoute : « *On touche vraiment ici au problème presque « métapsychique » d'une force inconnue qu'il pourrait avoir involontairement déchaînée* ». Involontairement, oui, sans doute. Mais sans doute également aussi en ayant tiré ses plans sur elle, ses plans conscients et inconscients.

Faut-il soupçonner, sinon la même spéculation, du moins la même acceptation par Marcel Duchamp, de la dernière de ces contradictions fondamentales : celle de son solipsisme avec un pouvoir de séduction personnelle tel que, comme l'a noté Robert Lebel, c'est l'ascendant de l'homme qui a assuré le rayonnement d'une œuvre dans laquelle et par laquelle l'artiste avait refusé le dialogue avec les autres ? De cet « autisme », pour parler comme lui, — héautisme serait plus heureux — les manifestations ne manquent ni dans ses propos, ni dans sa vie, ni dans son œuvre. Par les uns il a proclamé le plaisir qu'il éprouve à heurter de front le public : « *Un tableau qui ne choque pas ne vaut pas la peine* » dit-il, par exemple, sans prendre le soin de préciser de quoi. Gardons-nous cependant d'en faire un Alceste satisfait de « *rompre en visière à tout le genre humain.* » Sa misanthropie va plus loin, plus loin même que le mépris, jusqu'à ce *nec plus ultra* qu'est, dans ce domaine, l'indifférence : « *Mon ironie*, reconnaît-il, *est celle de l'indifférence : méta-ironie.* » Schizophrène accompli, les actes épousent dans sa vie les pensées et les sentiments. Pourquoi, par exemple, à la différence de la plupart des artistes français et même de la plupart de ceux de l'Ecole de Paris — ainsi Leger, Masson, Chagall, Max Ernst — qui exilés un moment aux Etats-Unis se sont empressés de regagner la France dès qu'ils le purent, a-t-il élu, lui, domicile à New York ? La réponse à cette question nous est fournie par H. P. Roché qui nous atteste qu' « *il est plus facile de s'isoler à New York qu'à Paris* ». Rester seul, plus profondément être seul, c'est aussi cette raison qui pousse Duchamp à répondre en 1920 à l'invitation qui lui est adressée de participer au Salon Dada par le télégramme fameux : « *Peau de balle.* » Ayant refusé de s'inféoder au Dadaïsme, il a bien soin de garder ses distances à l'égard du Surréalisme, et de demeurer toujours un Surréaliste de dehors. Sa politesse même, sa politesse exquise de bourgeois français bien élevé de la fin du siècle dernier, quelle défense contre les hommes — une défense aussi efficace que la plaque que l'auteur du *Grand Verre* interpose entre eux et lui, pour en faire — citons

encore Robert Lebel — la « *matérialisation de sa séparation d'avec les autres et le cosmos.* » Acte final — et définitif — de son refus de tout commerce avec autrui, cette œuvre n'en est cependant qu'une, parmi beaucoup d'autres, à proclamer cette rupture : les ready-made le faisaient aussi, dont la signification la plus profonde est sans doute l'affirmation d'un moi à ce point autonome que c'est de son choix et de son choix seul que dépend la qualification d'un objet comme objet d'art ou non.

Mais en décidant seul de l'élection d'une chose comme chose d'art, voire d'anti-art, Marcel Duchamp se place en dehors des règles du jeu — un jeu qui postule que l'artiste et le spectateur se rencontrent un minimum de temps au moins dans le *no man's land* de l'œuvre exécutée par l'un et reconnue par l'autre. Il coupe les ponts, délibérément ; il soustrait son ouvrage à une juridiction qu'il récuse ; il se retire, en tant qu'artiste, dans une Thébaïde qui n'est peuplée que d'autres anachorètes, avec qui, bien entendu, il se garde de frayer, du moins profondément. Le voici seul — et tellement seul que l'homme éprouve le besoin d'aller, de temps en temps, faire un petit tour de promenade parmi les autres hommes. Prends garde, Paphnuce, à Alexandrie — en l'occurrence New York dont en 1916, Marcel Duchamp fait littéralement la conquête. Il était « *à cette époque*, témoigne H. P. Roché, *à New York, avec Napoléon et Sarah Bernhardt le Français le plus connu. Il aurait pu choisir entre les filles des millionnaires.* » Il a beau, ainsi que H. P. Roché en témoigne encore, préférer « *jouer aux échecs et donner pour vivre des leçons de français très recherchées à 2 dollars l'heure* », il n'en est pas moins la coqueluche de tout un milieu d'avant-garde, qu'il fascine littéralement. Et la fascination se poursuivra à Paris sur d'autres esprits épris d'aventures — André Breton, singulièrement — de sorte que, des deux côtés de l'Atlantique, il ne tarde pas à jouir d'une situation strictement unique, d'un privilège qu'il est le seul à posséder : l'ombre de l'homme s'étend sur l'œuvre, la colore, l'humanise et, d'ouvrages faits uniquement pour lui, en métamorphose les diverses expressions en objets d'art dont chacun peut entendre et apprécier le témoignage artistique. Robert Lebel, à qui nous empruntons cette analyse, a raison de la conclure en avançant que ses ouvrages « *qu'il n'avait conçus que pour soi furent adoptés par les autres, si l'on peut dire, de confiance. L'importance qu'ils prirent tint d'abord de celle qu'il leur accordait en s'y consacrant et ils s'imprégnèrent bientôt du dynamisme envoûtant qui émanait de lui.* » C'est Paphnuce, ici, qui séduit Thaïs et la convainc de la qualité de ses propos, de ses écrits, de ses gestes et de ses créations. Ainsi Marcel Duchamp aura beau jeu de dire que « *l'histoire de l'art, à maintes reprises, a basé les vertus d'une œuvre sur des considérations complètement indépendantes des explications rationnelles de l'artiste* ». C'est de son expérience et plus encore, de son aventure, de son cas, que le bon apôtre fait justement état dans cette reconnaissance.

Il serait facile de déceler d'autres contradictions dans son comportement et son œuvre : ainsi n'a-t-il désacralisé l'œuvre d'art que pour sacraliser l'objet ; et s'il a jeté sur la science le soupçon de son ironie, c'est après avoir trouvé son bien dans telles de ses découvertes — celle, par exemple, de la radiographie

dont les images ne sont sans doute pas étrangères aux formes introduites dans son *Passage de la Vierge à la Mariée* : n'oublions pas, à ce propos, que son frère Raymond était médecin. A quoi bon, en effet, continuer une étude qui nous permet déjà de prendre la juste mesure de l'exceptionnelle intelligence de ce Marcel Duchamp, si habile à *jouer* (on ne saurait trop insister sur sa nature foncière de joueur) et à jouer sur tout les tableaux (au propre et au figuré). Mieux vaut chercher maintenant le retentissement de cette intelligence dans sa production et sa philosophie, dont elle explique et peut-être commande le scepticisme, le pessimisme et la sagesse.

⁂

Que Marcel Duchamp soit convaincu, lui aussi, que « *tout est vanité* », on peut en voir la preuve dans ses errements envers l'art, la science et les principes mêmes de la pensée traditionnelle. L'art, il a multiplié les gestes et les œuvres propres à le démythifier. Ready-made, adjonction d'une paire de moustaches et d'une impériale à une reproduction de la *Joconde* dont il écrit — irrévérencieusement — que « *LHOOQ* », confection même de la *Boîte en Valise*, et, récemment, autorisation d'éditer la plupart de ses objets : tous ces faits témoignent moins cependant de sa fringale de désacraliser l'art que la pratique du « commerce d'art » auquel il s'adonna pendant quelques années. Inutile d'insister, du reste, sur tout ceci, qui est, sans doute, l'élément le plus connu de l'œuvre et de l'activité de Marcel Duchamp.

On a, en revanche, moins mis en lumière sa volonté, sinon de jeter le discrédit sur la science, du moins d'inspirer un certain scepticisme à son endroit. C'est à ce dessein que répondent les trois *Stoppages-Etalon* dont Robert Lebel a écrit qu' « *en opposant des lois nuancées d'humour aux lois réputées sérieuses il jette indirectement sur celles-ci un doute quant à leur valeur absolue. Il les repousse vers l'approximatif où elles ne forment plus qu'un système dont l'arbitraire risque de sauter aux yeux.* » Plus profondément peut-être même, en écrivant que cet étalon « *ne convient qu'à l'écriture de ce tableau très probablement* », Marcel Duchamp, en individualiste forcené qui sait qu'il n'est de vérité que du singulier, de l'unique, s'en prend-il à la possibilité même de la loi scientifique : première machine de guerre lancée contre les principes mêmes qui régissent la pensée occidentale depuis les premiers philosophes grecs.

Mais il a d'autres armes dans son arsenal, dont il règle le tir contre le principe principal, le principe des principes, le principe d'identité. Pourquoi A serait-il nécessairement et invariablement A ? Ne faut-il pas, bien au contraire, « *perdre la possibilité de reconnaître, d'identifier des choses semblables* » et partir en campagne contre ce préjugé, dont il illustre le mal-fondé de la façon la plus bouffonne. La sagesse des nations professe qu' « *il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* ». Il va démontrer, lui, qu'une porte peut à la fois être ouverte *et* fermée ; et c'est la fameuse porte de son atelier de la rue Larrey qui, dans le même temps qu'elle ouvrait l'accès de son atelier à sa chambre, fermait celui de sa chambre à sa salle de bains... De longue date, il avait déjà affirmé qu'il n'est

pas vrai que les choses soient ce qu'elles sont : A n'est pas nécessairement A et peut bien être un petit peu B. Le *Nu descendant un escalier* n'est pas un nu ; le Roi et la Reine sont des machines, comme la Vierge et la Mariée ; la Broyeuse de Chocolat broie tout autre chose ; l'urinoir est une fontaine et, pourquoi pas ? un objet d'art ; derrière la pelotte de ficelle du ready-made intitulé *A bruit secret* se cache un objet invisible qui fait du ready-made une chose magique ; le chèque Tzanck n'est pas un chèque ; les morceaux de sucre de *Why not sneeze* sont du marbre ; la vamp qui apparaît sur l'étiquette de l'eau de violette belle haleine, c'est Marcel Duchamp, *alias* Rrose Selavy, alias Elsa, Baroness von Freytag Leringhoven. Rien ni personne n'est ce qu'il est. Parmenide a menti, et toute notre pensée repose sur une erreur.

Comment notre existence ne serait-elle pas, dès lors, une farce sinistre ? Comme chez maints sceptiques, la remise en question de tout fait, chez Marcel Duchamp, le lit du pessimisme. Un pessimisme ontologique, d'abord, et qui tire ses premières raisons de la condition même de l'homme, esclave de l'espace et du temps. L'espace, notre espace pratique, c'est dès 1913 que Marcel Duchamp a pris conscience de son insuffisance. Observant que « *l'objet à trois dimensions projette une ombre qui n'en comporte que deux* » (Robert Lebel) et concluant « *que l'objet à trois dimensions doit être à son tour l'ombre d'un autre objet qui en comporte quatre* » (*id.*), il s'efforce de se soustraire à l'espace tridimensionnel, tant par l'acte érotique qu'il tient « *pour la situation quadrimensionnelle par excellence* » (*id.*) que par l'activité artistique. Et de concevoir sa *Mariée* comme « la projection lunaire (1) *d'une forme invisible* » (*id.*). Mais sont-ce là les solutions ? Et d'avoir bâti son fragile édifice sur un raisonnement par analogie, peut-il manquer de savoir qu'il lui a donné une base incertaine ? Comparaison n'est pas raison.

Plus angoissante encore est la servitude de l'homme à l'égard du temps, dont c'est trop peu de dire qu'elle inquète Duchamp. Elle l'obsède, littéralement, au point que toute sa production est une réponse aux problèmes que posent le temps et son complice le mouvement — une réponse où bien souvent Marcel Duchamp veillera à s'assurer à son tour la complicité du complice. Ainsi se pressent la raison, généralement passée inaperçue, pour laquelle il a préféré à la peinture le ready-made, et, plus précisément, « le ready-made aidé ». Même consacré à dire le mouvement, le tableau — *Jeune homme triste dans le train, Nu descendant un escalier, Roi et Reine entourés de nus vites, Passage de la Vierge à la Mariée* — le tableau n'est pas et ne saurait être mouvement. Au contraire, l'objet, peut, lui, bouger — et peu après avoir exécuté les toiles mentionnées plus haut, voici Duchamp qui confectionne sa *Glissière contenant un Moulin à Eau en métaux voisins*, « *chariot* » — ainsi la nomme-t-il également dans ses notes, d'un titre plein de signification — « *chariot* » destiné à se mouvoir, en récitant des litanies, c'est-à-dire en s'annexant une certaine forme de

(1) *Souligné par l'auteur.*

musique, art temporel par excellence. Dès lors, les objets mobiles se multiplieront — encore qu'il n'ait jamais songé à les qualifier comme tels, lui qui, en 1932, baptisa pourtant de ce nom les sculptures en mouvement de son ami Calder : roue de bicyclette de 1913, pelote, en 1916, d'*A bruit secret* où le son intervient de nouveau, ready-made malheureux de 1919, destiné à être abandonné au vent, rotatives de 1920 et de 1925, rotoreliefs de 1935, on n'en finirait pas d'énumérer tous les objets que Marcel Duchamp a choisis ou confectionnés en raison de leur mobilité — en raison de leur pouvoir de s'annexer le temps. Mais, de cette aspiration, les deux manifestations les plus éloquentes sont le film *Anemic Cinema* et, davantage encore, le *Grand Verre*, dont la matière n'a peut-être été choisie que par suite de ses facultés, nous l'avons dit, de transparence et de réflection, auxquelles il convient d'ajouter maintenant sa qualité de changer, plus qu'aucune autre, sous la lumière, par la lumière, et de vivre ainsi dans le temps. Mais faire du temps son allié, le mettre dans son jeu, c'est peut-être tirer le meilleur parti possible de notre condition humaine, ce n'est pas plus s'y soustraire qu'on ne l'avait fait avec l'espace. Et le temps de rester là, dévorateur, impitoyable, Cerbère sans merci de cet Enfer qu'est notre vie.

Point d'échappatoire, en effet, pour Marcel Duchamp. Toutes les issues sont bouchées ; et, quand il lui arrive d'en imaginer une, c'est en obstacle qu'il la transforme. Ainsi de ses fenêtres — la *Fresh Window* de 1920 dont les carreaux sont en cuir, et la *Bagarre d'Austerlitz* de 1921 où ils sont brouillés de blanc. Ainsi de sa porte également, qui ferme un accès, quand elle en ouvre un autre. Avant l'enfer de Sartre, celui de Duchamp est un « *huis clos* ».

Un huis clos plus terrible encore, en ce sens que l'Enfer, ce n'y sont pas autres (on peut toujours espérer échapper un jour à autrui), mais moi, et un moi à ce point oppressif que rien, pas même l'amour, n'ouvre une brèche dans ses remparts inexpugnables. Et c'est ici sans doute que nous nous enfonçons au plus épais du pessimisme de Duchamp — où nous rencontrons son chef-d'œuvre et son œuvre limite, sa *Mariée mise à nu par ses Célibataires même*. Poème de la sexualité, comme on l'a dit souvent ? Sans doute. Mais aucunement poème de l'amour. La Mariée est hors de l'atteinte des Célibataires, et ceux-ci, broyeurs de chocolat, sont condamnés à l'onanisme. Il est douteux qu'au long des longues années où Marcel Duchamp a travaillé à cet ouvrage, il ait jamais pensé à la *Colère de Samson*. C'en sont pourtant deux vers (pourquoi ne pas accepter le calembour à son exemple ?) qui constituent le meilleur commentaire du *Grand Verre*.

Et se jetant de loin un regard irrité
Les deux sexes mourront chacun de leur côté.

Traité de la sexualité solitaire et de la mort, (avec une secrète nostalgie de la virginité et de l'Assomption, Michel Carrouges a eu raison d'insister sur ce point), la *Mariée mise a nu par ses Célibataires même* est l'aveu le plus déçu qu'il n'y a pas d'amour.

Touchons-nous ici au fond de l'abîme ? Pas encore. A l'intérieur de ce « *bolge* » s'en ouvre un autre, plus noir, et du sein de qui nous entendons Marcel Duchamp nous crier : « *Il n'y a pas de solution parce qu'il n'y a pas de problème* ». Ce qui revient à dire qu'il n'y a que du néant, qu'il n'y a que le néant, et que dans le monde et en nous-même tout n'est que raison de désespoir.

Que faire alors ? C'est ici qu'éclate le mieux la merveilleuse intelligence de Marcel Duchamp — une intelligence trop agile pour le bander, comme Vigny, et comme tous les stoïciens, dans une attitude de théâtre et de défi, d'orgueil, de refus, et de gratuité vaine. A propos de son comportement à l'égard du temps, nous avions déjà remarqué sa propension à la diplomatie, son art de tirer le meilleur parti de tout. Nous retrouvons maintenant cet art, mais qui devient ici plus et mieux qu'art : sagesse. Et sagesse à ce point sage qu'autant qu'à l'ordre de la philosophie, elle appartient aussi à l'ordre religieux — un ordre religieux, entendons-nous bien, qui ne postule ni dieux ni dogmes, qui n'est même pas incompatible avec un certain matérialisme, et qui réside essentiellement dans une certaine humilité, l'humilité de l'acceptation. « *Réduire ses besoins. Posséder le moins possible, afin de rester vraiment libre, tels sont ses principes diogéniens* », écrit excellemment de lui H. P. Roché, qui eut peut-être parlé encore plus juste en évoquant à son sujet, plutôt qu'un philosophe grec, tels ascètes chrétiens ou surtout boudhistes.

Ce n'est pas hasard, mais prémonition, si, comme l'a remarqué Robert Lebel, Marcel Duchamp a, au début de sa carrière, en 1911, donné à la manivelle de son *Moulin à café* l'allure du Mandala « *représentation commune aux mystiques indo-thibétains et aux névropathes d'une lutte contre la dissociation psychique et d'un effort vers l'unification* » (*Robert Lebel*) — cette unification à laquelle justement tend la contemplation. Il y a du mystique en Marcel Duchamp, du mystique détaché des vanités de la terre, qu'elles soient art, science, pensée, amour, désespoir, et du mystique qui n'ignore pas que la plus haute démarche de l'homme, c'est un acquiescement. Aussi la leçon suprême de cette œuvre de révolte et de dérision est-elle peut-être d'accepter, d'accepter le monde, la vie, et soi-même, un soi-même qu'en fait on ne parvient à ne réaliser qu'en assumant ses limites et ses faillites, en allant même au devant d'elles : c'est à bon escient que Marcel Duchamp a placé toute son activité sous le signe des *échecs*. C'était nous avertir que c'est à force d'échecs que l'on parvient à être.

Bernard DORIVAL,
Conservateur du Musée National d'Art Moderne.

Biographie

28 juillet 1887 Naissance à Blainville, Seine-Maritime, de Marcel Duchamp. Fait ses études à l'Ecole Bossuet et au Lycée Corneille de Rouen.

1902 Premières peintures conservées.

1904 Rejoint à Paris ses frères, il suit les cours de l'Académie Julian jusqu'en 1905.

1905 Fait une année de service militaire.

1906 Reprend la peinture.

1909 Expose deux œuvres au Salon d'Automne, Participe aux réunions de Puteaux.

1911 Peintures cubistes. Expositions à Paris et à Rouen.

1912 Séjour à Munich. Le Grand Nu n° 2 envoyé au Salon des Indépendants en est retiré, exposé à Barcelone et au Salon de la Section d'Or, organisé par le groupe de Puteaux.

1913 Abandonne pratiquement les formes conventionnelles de la peinture. Travaille à la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris. Collectionne les éléments de sa future Boîte de 1914.

Le premier ready-made : Roue de Bicyclette.

Armory Show, New York, où le Nu descendant l'escalier fait sensation.

1914 Réformé, Marcel Duchamp, mal à l'aise dans l'atmosphère de nationalisme exacerbé qui règne à Paris ne peut y travailler.

1915 Il part pour les Etats-Unis où il demeure jusqu'en 1918. Il se lie d'amitié avec Man Ray et les Arensberg. Travaille au Grand Verre.

1917 Retire de l'Exposition des Artistes Indépendants sa « Fontaine ».

1918 Peint Tu m' pour la bibliothèque de K. Dreier.
Voyage et séjour de 9 mois à Buenos-Ayres.

1919 A Paris, avec Picabia, participe aux réunions de Dada.

1920 Expositions et activités du groupe Dada. Prend le pseudonyme de Rrose Selavy. Roto-reliefs. L.H.O.O.Q.
Fonde la Société Anonyme avec Katherine Dreier.

1922 Continue à New York de travailler pour le Grand Verre. Recherche sur une martingale pour la roulette.

1923-1926 Séjours à Paris. Apparaît dans le film de René Clair, Entr'acte, avec Eric Satie, Man Ray et Picabia, et dans la seule représentation de Relâche, le Ballet de Picabia et Eric Satie à la Comédie des Champs-Elysées.

Prend part à des championnats d'échecs.

Ses recherches optiques apparaissent dans le film « Cinéma anémique » de Man Ray et Marc Allégret.

Voyage à New York pour organiser une exposition Brancusi.

Le Grand Verre, envoyé au Brooklyn Museum pour une Exposition d'Art Moderne est cassé au retour dans le transport. Duchamp ne s'en apercevra qu'au bout de plusieurs années.

Exposition Surréaliste à Paris.

1929 Voyage en Espagne avec K. Dreier.

1933 Organise une seconde exposition Brancusi à New York.

1935 André Breton publie « Le Phare de la Mariée » dans Minotaure n° 6.

1936 Expositions Surréalistes à Londres et à New York.
Voyage à New York pour la réparation du Grand Verre.

1937 Exposition Marcel Duchamp au Arts Club de Chicago.

1938 Exposition Surréaliste de Paris.

Commence sa Boîte dans une valise.

1942 Retourne à New York.

1944 Exposition des Frères Duchamp à Yale University Art Gallery.

1946 A Paris pour préparer avec A. Breton l'Exposition Le Surréalisme en 1947.

1952 « Exposition Duchamp Frères et Sœur, Œuvres d'Art », à la Rose Fried Gallery, New York.

1954 La Collection W. et L. Arensberg est exposée de façon permanente au Musée de Philadelphie. Le catalogue complet (43 œuvres) est publié.

1957 Exposition des Frères Duchamp au Solomon R. Guggenheim Museum à New York.

1958 Publication par Michel Sanouillet de Marchand du Sel, Ecrits de Marcel Duchamp.

1959 Publication par Robert Lebel de Sur Marcel Duchamp, avec le catalogue raisonné de 208 œuvres et une bibliographie complète. A cette occasion deux expositions : New York, Sidney Janis Gallery et Paris, Galerie La Hune.

1960 Exposition à Milan Galleria Schwarz.

1963 Exposition Marcel Duchamp à Stockholm, Galerie Burén.
Duchamp, Picabia, Schwitters. New York, Alan Gallery.
By or of Marcel Duchamp or Rrose Selavy, Pasadena Art Museum (114 numéros).

1964 La Galleria Schwarz édite 13 ready-made en 8 exemplaires signés. A cette occasion, exposition circulante et publication de « Marcel Duchamp, Ready-mades, etc. » (1913-1964) par Walter Hops, Ulf Linde et Arturo Schwarz.

Jean-Marie Drot tourne pour l'O.R.T.F. le film : Jeu d'échecs, avec Marcel Duchamp, qui remporte le Premier Prix au Festival de Bergame.

1965 Exposition à la Galerie Cordier and Ekstrom Inc. à New York, de la Collection Mary Sisler (90 œuvres).

1966 Tristan Powell tourne pour la B.B.C. Télévision, le film Rebel Ready-made.

Exposition Marcel Duchamp à la Tate Gallery à Londres, 244 œuvres au catalogue. Préface par Richard Hamilton. Bibliographie établie par Arturo Schwarz.

Publication par Calvin Tomkins de "The World of Marcel Duchamp". Time-Life, Library of Art.

1967 Publication par Arturo Schwarz de « The Large Glass and Related Works".

31 PAYSAGE A BLAINVILLE, 1902

Huile sur toile, 0,61 × 0,50

En bas à droite : M. Duchamp. 02

EXPOSITION : Tate Gallery, Londres, 1966, n° 1

Cordier et Ekstrom Inc., New York

32 JARDIN ET CHAPELLE A BLAINVILLE, 1902

Huile sur toile, 0,61 × 0,50

Au dos (au crayon, en haut à gauche) : Marcel Duchamp, 1902 (au crayon, en haut à droite) : Croquis d'un homme. (En bas) : Blainville, the house where I was born and the church where I was baptized one of the earliest oils 1902. To Brookes from Mary. Marcel Duchamp, 1951

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 2, pl. 2

EXPOSITION : Tate Gallery, Londres, 1966, n° 3

COLLECTIONS : Don de l'auteur à M. Frank Brookes, Hubachek, Chicago

F. B. Hubachek, Chicago

33 SILHOUETTE DRAPÉE COURANT LES BRAS EN AVANT, 1904-1905

Crayon conté, 0,21 × 0,13

BIBLIOGRAPHIE : Un des croquis des carnets, Lebel, n° 9.

EXPOSITION : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre

COLLECTION : H.P. Roché

Galerie Schwarz, Milan

34 **SILHOUETTE DE BALAYEUR, 1904-1905**

Crayon conté, 0,173 × 0,107

En bas, à gauche : Duchamp

BIBLIOGRAPHIE : Un des croquis des carnets, Lebel, n° 9

EXPOSITION : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre

COLLECTION : H.P. Roché

Galerie Schwarz, Milan

35 **FLIRT, 1907**

Plume, lavis et crayon bleu, 0,31 × 0,445

En bas, à droite : Marcel Duchamp, 07

Légende : Flirt

Elle : Voulez-vous que je vous joue « Sur les Flots bleus » ? Vous verrez comme le piano rend bien l'impression qui se dégage du titre.

Lui (spirituel) : Ça n'a rien d'étonnant, c'est un piano... aqueux.

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 18

Galerie Schwarz, Milan

36 **PAYSAGE, 1908**

Huile sur toile, 0,45 × 0,61

En bas, à droite : Marcel Duchamp

BIBLIOGRAPHIE : L'Œil, n° 112, avril 1964, en illustration de l'article de Robert Lebel, « Marcel Duchamp, hier et demain », p. 113

EXPOSITIONS : Salon des Indépendants, 1909 (premier envoi de Duchamp à ce Salon)
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 41

Collection particulière, Paris

37 **INFORMATIONS, 1908**

Plume sur papier, 0,328 × 0,505

En bas, à gauche : M. Duchamp, 08

Légende : Information

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 25 a

Galerie Schwarz, Milan

33 **NU SUR NU (femme nue aux cheveux verts), 1909**

Huile sur carton, 0,65 × 0,50

En bas, à gauche : Marcel Duchamp

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 39

EXPOSITIONS : Marcel Duchamp, 1963, Pasadena Museum of Art, Californie, U.S.A.
Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 67

COLLECTION : H.P. Roché, Paris

A M. Arnold Faucus, Paris

39 **CLÉMENCE, Rouen, 1909-10**

Huile sur toile, 0,61 × 0,50

En bas, à gauche : Marcel Duchamp, vers 1910

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 40

EXPOSITION : Tate Gallery, Londres, 1966, n° 51

COLLECTIONS : H.P. Roché, A.H. Ekstrom

Collection privée, New York

40 **HOMME DEBOUT, 1910**

Encre de Chine, 0,54 × 0,305

En bas, à droite : Duchamp, 10

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 42 a

COLLECTION : Dr R. Dumouchel

Galerie Schwarz, Milan

41 **HOMME ASSIS ET FUMANT, 1910**

Encre de chine, 0,42 × 0,33

En bas, à droite : Duchamp, 10

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 42 e

COLLECTION : Dr R. Dumouchel

Galerie Schwarz, Milan

42 **FEMME ASSISE, 1910**

Plume, encre de chine, 0,33 × 0,33

En bas, à gauche : Duchamp, 10. A droite, signature rayée

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 42 f

COLLECTION : Dr Dumouchel, Nice

Galerie Schwarz, Milan

43 **FEMME NUE ASSISE DANS UN TUB, 1910 (Rouen)**

Huile sur toile, 0,92 × 0,73

Signé, daté en bas à droite : Duchamp, 10

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 45

EXPOSITIONS : « Brancusi to Duchamp », S. Janis Gallery, New York, 1951, n° 7
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 53

COLLECTION : H.P. Roché, Paris

A M^me^ Marcel Duchamp, New York

44 **FEMME NUE AUX BAS NOIRS, 1910**

Huile sur toile, 1,16 × 0,89

En bas, à gauche : Duchamp, 10

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 46

EXPOSITIONS : Pasadena Museum of Art, U.S.A., 1963
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 54

COLLECTIONS : H.P. Roché, W.N. Copley

Collection privée, Etats-Unis

45 **FEMME NUE DEBOUT, 1910**

Huile sur carton, 0,60 × 0,38

En bas, à droite : A ce cher vieux Tribout, bien cordialement, Duchamp, 10

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 47

EXPOSITION : Tate Gallery, Londres, 1966, n° 62

A M^me^ Léo Tribout, Grand-Couronne

46 **PORTRAIT DU DOCTEUR FERDINAND TRIBOUT, 1910**

Huile sur toile, 0,55 × 0,45

En bas, à droite : Duchamp, 10

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 50

EXPOSITION : Tate Gallery, Londres, 1966, n° 55

A M^me^ Léo Tribout, Grand-Couronne

47 PORTRAIT DE G. CHAUVEL, 1910 (Rouen)

Huile sur carton, 0,53 × 0,41

Au dos : J'atteste que ce carton vers 1910 est bien de mon frère Marcel Duchamp, Jacques Villon 29 dec. 1949. Finally signed it in 1951 Marcel Duchamp. Painted in 1910

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 51

EXPOSITIONS : « Brancusi to Duchamp », S. Janis Gallery, New York, 1951, n° 10
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 56

COLLECTION : H. P. Roché, Paris

A M^me^ Marcel Duchamp, New York

48 PORTRAIT DE M. DUCHAMP, PÈRE, ASSIS. Rouen, 1910

Huile sur toile, 0,92 × 0,725

Signé, daté, en bas à droite : Marcel Duchamp, 10

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 54
Catalogue Arensberg, n° 54

EXPOSITIONS : « Société Normande de Peinture Moderne », Rouen, 1910
« Villon, Duchamp-Villon, Duchamp », S.R. Guggenheim Museum, New York et Houston Museum, 1957, repr.
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 58

COLLECTION : L. et W. Arensberg

Musée de Philadelphie

49 SONATE. Rouen, janvier 1911 - Neuilly, septembre 1911

Huile sur toile, 1,42 × 1,12

En bas, à gauche : Marcel Duchamp, 11. Au dos : Sonate, Marcel Duchamp, 11.

M^me^ Duchamp mère, debout, Yvonne au piano, Magdeleine jouant au violon et Suzanne assise en avant.

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 71
Catalogue Arensberg, n° 57

EXPOSITIONS : Galerie d'Art Contemporain, rue Tronchet, Paris, 1911, n° 9
« French Painting », San Francisco, 1934, n° 185
Arts Club, Chicago, 1937, n° 4
« Villon, Duchamp-Villon, Duchamp », S.R. Guggenheim Museum, New York et Houston Museum

Tate Gallery, Londres, n° 69
Les sources du XX^e siècle, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1960-61, n° 135

COLLECTION : L. et W. Arensberg

Musée de Philadelphie

50 **PORTRAIT OU DULCINÉE, Neuilly, 1911**
Huile sur toile, 1,46 × 1,14
En bas, à gauche : Marcel Duchamp, 11. Au dos : Duchamp Marcel, Portrait
Cinq silhouettes de femme passent comme un modèle dans un salon de couture, mais elle est un peu plus dévêtue à chaque silhouette.

BIBLIOGRAPHIE ; Lebel, n° 72

EXPOSITIONS : Salon d'Automne, 1911, n° 402
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 70

COLLECTION : L. et W. Arensberg

Musée de Philadelphie

51 **ÉTUDE POUR LES JOUEURS D'ÉCHECS, 1911 (septembre-octobre)**
Dessin au fusain sur papier jauni, 0,435 × 0,59
Signé et daté, en bas à droite : Marcel Duchamp, 11
Raymond Duchamp-Villon à gauche, Villon à droite.

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 75

EXPOSITION : Tate Gallery, Londres, 1966, n° 73

COLLECTIONS : S. Duchamp-Crotti

A M^me Bernard Monnier, Paris

52 **ÉTUDE POUR LES JOUEURS D'ÉCHECS, octobre 1911**
Plume et fusain sur papier, 0,44 × 0,61
En bas, vers la gauche : Pour une partie d'échecs, Marcel Duchamp, 1911

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 77
Ch. Zervos, Cahiers d'Art, 2, 1953 (reprod.)

EXPOSITION : Tate Gallery, Londres, 1966, n° 75

COLLECTION : S. Crotti

A M^me Marcel Duchamp, New York

53 ÉTUDE POUR LES JOUEURS D'ÉCHECS, 1911 (octobre)

Fusain et plume sur papier, 0,485 × 0,475

Signé, daté, en bas à droite : Marcel Duchamp, 11

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 78

EXPOSITION : Tate Gallery, Londres, 1966, n° 76

A M^me^ Edgar Varèse, New York

54 ÉTUDE POUR LES JOUEURS D'ÉCHECS, Neuilly, 1911

Plume et aquarelle sur papier, 0,17 × 0,16

En bas, au centre : Pour une partie d'échecs, M. Dchp. 11

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 79

EXPOSITIONS : « Duchamp frères et sœurs, Œuvres d'Art », Rose Fried Gallery, New York, 1952, n° 1

Tate Gallery, Londres, 1966, n° 77

COLLECTION : Katherine Dreier

Solomon R. Guggenheim, Museum, New York

55 LES JOUEURS D'ÉCHECS (esquisse), Neuilly, 1911 (nov.-déc.)

Huile sur toile, 0,50 × 0,61

En bas, à droite : Marcel Duchamp, 11

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 80

EXPOSITIONS : « Le Cubisme 1907-1914 », Musée d'Art Moderne, 1953, n° 62

Birmingham et Tate Gallery, 2 oct. 1957-5 avril 1958

Marcel Duchamp, 1960, Zürich Kunstgewerbe Museum

Exposition temporaire, Musée du Cinéma, Paris, 1963

Rétrospective Marcel Duchamp, La Haye, 1965, Eindhoven, 1965, Paris, 1965-66

Les Sources du XX^e^ siècle, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1960-61, n° 136

COLLECTION : J. Villon, Achat des Musée Nationaux

Musée National d'Art Moderne, Paris

56 PORTRAIT DE JOUEURS D'ÉCHECS, Neuilly, décembre 1911

Huile sur toile, 1,00 × 1,00

En bas, à gauche : Marcel Duchamp, 11. Au dos : Marcel Duchamp, Portrait de Joueurs d'Echecs, Villon et Duchamp-Villon

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 81

EXPOSITIONS : Salon de la Section d'Or, Paris, 1912
Armory Show, 1913, New York, n° 240, Chicago, n° 106
« Villon, Duchamp-Villon, Duchamp », S.R. Guggenheim Museum, New York et Houston Museum, 1957
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 78

COLLECTIONS : A.J. Eddy, L. et W. Arensberg

Musée de Philadelphie

57 **ENCORE A CET ASTRE, Neuilly, novembre 1911**

Dessin, mine de plomb, 0,24 × 0,16

A gauche : Marcel Duchamp 12 à Monsieur F.C. Torrey très cordialement, Marcel Duchamp 13. A droite : Encore à cet astre (Jules Laforgue)

Illustration d'un poème de Jules Laforgue, et aussi dessin préliminaire pour le Nu descendant l'escalier. Dessiné en 1911, signé et daté en 1912, offert en 1913 à F.C. Torrey qui venait d'acquérir le Nu descendant un Escalier à l'Armory Show.

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 84
Catalogue Arensberg, n° 62

EXPOSITION : Tate Gallery, Londres, 1966, n° 80

COLLECTIONS : F.C. Torrey, L. et W. Arensberg

Musée de Philadelphie

58 **NU DESCENDANT UN ESCALIER, N° 1, Neuilly, décembre 1911**

Huile sur carton, 0,96 × 0,60, bordé de noir à droite et à gauche.

En bas, à gauche : Marcel Duchamp, 11. Nu descendant un escalier

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 87
Catalogue Arensberg, n° 63

EXPOSITIONS : Caroll Gallery, New York, 1915
John Quinn Collection, New York, 1926
Arts Club, Chicago, 1937, n° 1
« Cubism », S. Janis Gallery, New York, 1956, n° 8
« Villon, Duchamp-Villon, Duchamp », S.R. Guggenheim Museum, New York et Houston Museum, 1957
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 82

COLLECTIONS : John Quinn, L. et W. Arensberg

Musée de Philadelphie

59 **DEUX NUS : UN FORT ET UN VITE, Neuilly, mars 1912**

Crayon sur papier, 0,30 × 0,36

En bas, à droite : Marcel Duchamp, 12. En bas, vers le centre : 2 nus : un fort et un vite '

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 91

EXPOSITIONS : « L'Art Gaulois », Musée Pédagogique, Paris, 1955, n° 465
Dessins cubistes, Bateau-Lavoir, Paris, 1957
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 84

M. Edmond Bomsel, Paris

60 **MARIÉE, Munich, août 1912**

Huile sur toile, 0,90 × 0,555

En bas, à gauche : Mariée, Marcel Duchamp, August 12

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 98
View, 1945, p. 5

EXPOSITIONS : « Fantastic Art, Dada, Surrealism », Museum of Modern Art, New York, 1936, n° 217
L'Œuvre du XX^e^ siècle, Paris, 1952, n° 25
Tate Gallery, Londres, 1952, n° 20
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 92

COLLECTIONS : Picabia, Paul Eluard, André Breton, Julien Lévy, L. et W. Arensberg

Musée de Philadelphie

61 **BROYEUSE DE CHOCOLAT N° 1, Neuilly, mars ou avril 1913**

Huile sur toile, 0,65 × 0,635

En haut à droite, imprimé en lettres d'or sur ruban noir déchiré : Broyeuse de chocolat, 1913. Au dos : Broyeuse de chocolat, 1913, appartenant à Marcel Duchamp

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 106
Catalogue Arensberg, n° 74

EXPOSITIONS : Bourgeois Gallery, New York, 1917, n° 7
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 93

COLLECTION : L. et W. Arensberg

Musée de Philadelphie

62 **BOITE DE 1914, 1913-1914**

Boîte de carton, 0,25 × 0,18

Boîte de plaques photographiques Kodak. Seul conservé des 3 exemplaires « publiés » par Duchamp en 1914.

Elle contient des photos d'un dessin « Avoir l'apprenti dans le soleil » et de 16 notes manuscrites.

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 109

N° S.1. de la bibliographie établie par A. Schwartz pour l'Exposition de la Tate Gallery, Londres, 1966, p. 93

COLLECTION : Dr Dumouchel

Galerie Schwarz, Milan

63 ROUE DE BICYCLETTE, Paris, 1913 (1964)

Ready-made. Roue de bicyclette fixée sur un tabouret, la fourche en bas. Hauteur : 1,25
Sous le tabouret : Marcel Duchamp, 1964

Original perdu ; Deuxième version, New York, 1916, perdu ; Troisième version, Sidney Janis, New York, 1951 ; Quatrième version, Stockholm, 1961 ; Cinquième version, Richard Hamilton, Londres, 1963 ; Sixième version, Galerie Schwarz, 8 exemplaires numérotés

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 110

« The World of Marcel Duchamp », 1966, couverture de l'étui

« Marcel Duchamp, Ready-Mades, etc. », Le Terrain Vague, 1964, n° 23

EXPOSITIONS : Climax in 20th Century Art, S. Janis Gallery, New York, 1951, n° 7

Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre,

Tate Gallery, Londres, 1966, n° 94

Galerie Schwarz, Milan

64 PORTE-BOUTEILLES, Paris, 1914 (1964)

Ready made. Fer galvanisé. Hauteur : 0,642

En bas : Marcel Duchamp, 1964

Original perdu ; Seconde version, Man Ray, Paris, 1961 ; Troisième version, Robert Rauschenberg, New York, 1961 ; Quatrième version, Stockholm, 1962 ; Cinquième version, Galerie Schwarz, 8 exemplaires signés, datés et numérotés

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 119

G. Buffet : « Cœurs volants », Cahiers d'Art, 1-2, 1936

Dictionnaire abrégé du surréalisme, 1938, p. 23

« Marcel Duchamp, Ready-mades, etc. », le Terrain Vague, 1964, p. 57

« The World of Marcel Duchamp », 1966, p. 36

EXPOSITIONS : « Fantastic Art, Dada, Surrealism », Museum of Modern Art, New York, 1936, n° 221

Exposition Internationale du Surréalisme, Paris, 1938, n° 66

Rétrospective Dada, Galerie de l'Institut, Paris, 1957

Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre

Tate Gallery, Londres, 1966, n° 116

Galerie Schwarz, Milan

65 PISTON DE COURANT D'AIR, 1914 (1964)

Photographie prise pour déterminer la forme d'un piston de courant d'air, en tendant un morceau de tulle devant une lucarne ouverte. Le courant d'air agite le tulle et déforme le « carré ». 0,30 × 0,237

En bas, à droite : Marcel Duchamp

Tirage du négatif original en 100 exemplaires numérotés et signés pour l'édition de luxe de Marcel Duchamp, Ready-made, etc. 1964

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 120

EXPOSITIONS : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre

Tate Gallery

Galerie Schwarz, Milan

66 IN ADVANCE OF THE BROCKEN ARM (EN AVANCE DU BRAS CASSÉ), New York, 1915 (1964)

Ready-made, pelle à neige. Hauteur : 1,00

A la base du manche : Marcel Duchamp, 1964

Original perdu ; Seconde version, pour K. Dreier, maintenant Yale University Art Gallery ; Troisième version, Stockholm, 1963 ; Quatrième version, Galerie Schwarz, 1964, 8 exemplaires signés, datés et numérotés

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 125

« Marcel Duchamp, Ready-mades, etc. », 1964, p. 20

« The World of Marcel Duchamp », 1966, p. 39

EXPOSITIONS : Dada, Yale University, 1956

Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre

Tate Gallery, Londres, 1966, n° 119

Galerie Schwarz, Milan

67 PEIGNE, New York, février 1918

Ready-made, peigne en acier, 0,17 × 0,03

Sur la tranche : 3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie. Feb. 17. 1916. II am.

Original dans la Collection Arensberg, Musée de Philadelphie ; Seconde version, Stockholm, 1963 ; Troisième version, Galerie Schwarz, 8 exemplaires, signés et datés, Marcel Duchamp, 1964, et numérotés sur une face.

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 128

« Marcel Duchamp, Ready-mades, etc », Le Terrain Vague, 1964, p. 22

Catalogue Arensberg, n° 78

EXPOSITIONS : Rétrospective Duchamp, 1964,65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre

Tate Gallery, Londres, 1966, n° 128

Galerie Schwarz, Milan

68 **BRUIT SECRET, New York, Pâques 1916**

Ready-made : pelotte de ficelle serrée entre deux plaques de laiton noir, jointes par quatre longues vis. 0,199 × 0,114. A l'intérieur, un petit objet « à bruit secret » ajouté par W. Arensberg. (Dans l'édition Schwarz, cet objet a été ajouté par M^me^ M. Duchamp.)

Inscription sur la plaque supérieure : P.G. ECIDES DEBARRASSE LE. D.SERT.F. URNIS ENT AS HOW.V.R COR. ESPONDS convenablement choisie dans la même colonne.

Sur la plaque inférieure : .IR . CAR.E. LONGSEA F.NE HEA.. .O.SQUE TE.U S.ARP BAR AIN. Remplacer chaque point par une lettre.

Ces phrases sont sans signification spéciale, dit M. Duchamp.

Du ready-made original, 3 exemplaires furent faits, dont 2 égarés. Le 3^e^, de la Collection Arensberg, est au Musée de Philadelphie. Seconde version, Stockholm, 1962 ; 3^e^ version, Galerie Schwarz, 1964, 8 exemplaires signés et datés à la base de la plaque. inférieure : Marcel Duchamp, 1964.

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 129

View, 1945, p. 19, Catalogue Arensberg, n° 77

Catalogue Arensberg, n° 77

R. Lebel : « l'Humour absurde de M. Duchamp », XX^e^ siècle, janvier 1957

« Marcel Duchamp, Ready-mades, etc. », Le Terrain Vague, 1964, p. 35

EXPOSITIONS : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre

Tate Gallery, Londres, 1966, n° 124

Galerie Schwarz, Milan

69 **APOLINERE ENAMELED, New York, 1916-17 (1964)**

Ready-made rectifié (Réclame pour la marque Sapolin), plaque de zinc rectifiée en Apolinère enameled et signée en bas à gauche (from) Marcel Duchamp, 1916-1917. 0,24 × 0,34. Signé et daté au dos : Marcel Duchamp, 1964

Original au Musée de Philadelphie (L. et W. Arensberg, collection) ; Seconde version : Galerie Schwarz, édition de 8 exemplaires numérotés.

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 130

View, 1945, p. 36

Catalogue de la Collection Arensberg, n° 79

« Marcel Duchamp, Ready-mades, etc », Le Terrain Vague, 1964, pp. 50-51

« The world of Marcel Duchamp », 1966, p. 38

EXPOSITIONS : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre

Tate Gallery, Londres, 1966, n° 125

Galerie Schwarz, Milan

70 **FONTAINE, New York, 1917 (1964)**

Ready-made. Urinoir en faïence, placé à l'envers. Sur le côté R. Mutt 1917, au dos Marcel Duchamp 1964.

L'original, acheté par W. Arensberg, à l'exposition des « Indépendants », New York, 1917, a été perdu ; Seconde version, 1950 (S. Janis) ; Troisième version, Galerie Schwarz, 1964, 8 exemplaires signés, datés et numérotés.

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 132
The Blind Man, n° 2, New York, 1917
View, 1945, p. 32
« Marcel Duchamp, Ready-mades, etc », Le Terrain Vague, 1964, p. 14
« The World of Marcel Duchamp », 1966, p. 39

EXPOSITIONS : « Indépendants », New York, 1917 (refusé ou caché)
« Challenge and Defy », S. Janis Gallery, New York, 1950, n° 10
Dada, S. Janis Gallery, New York, 1953, n° 40
Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre
Tate Gallery, Londres, n° 126

Galerie Schwarz, Milan

71 **... PLIANT... DE VOYAGE, New York, 1917**

Ready-made. Housse de machine à écrire Underwood. 0,23 × 0,43 × 0,30

En bas, à l'intérieur : Marcel Duchamp, 1964

Original perdu ; Seconde version, Stockholm, 1962 ; Troisième version, Galerie Schwarz, 1964, 8 exemplaires signés, datés et numérotés.

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 133
« Marcel Duchamp, Ready-mades, etc. », Le Terrain Vague, 1964, p. 17

EXPOSITIONS : Bourgeois Gallery, New York, 1917, n° 50
Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 127

Galerie Schwarz, Milan

72 **TRÉBUCHET, New York, 1917 (1964)**

Ready-made, porte-manteau fixé au parquet.

Métal et bois, 0,19 × 0,12 × 1,00. En haut, à gauche : Marcel Duchamp, 1964

Original perdu ; Seconde édition, Galerie Schwartz, 1964, 8 exemplaires numérotés.

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 134
« Marcel Duchamp, Ready-mades etc. », Le Terrain Vague, 1964, n° 19[illegible]

EXPOSITIONS : Bourgeois Gallery, New York, 1917, n° 50
Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 129

Galerie Schwarz, Milan

73 **PORTE-CHAPEAU, New York, 1917 (1964)**

Ready-made, porte-manteau suspendu au plafond. Bois, 0,46 × 0,18.

Au dos : Marcel Duchamp, 1964

Le ready-made original est perdu ; Seconde version. Galerie Schwarz, 8 exemplaires signés, datés et numérotés.

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 135

EXPOSITIONS : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre
Tate Gallery, 1966, n° 135

Galerie Schwarz, Milan

74 **— TU M'. New York, 1918**

Huile, mine de plomb, goupillon sur toile, 0,70 × 3,12

En bas, vers la gauche : Tu m' Marcel Duchamp 1918, la main est signée A. Klang Peint pour la Bibliothèque de Katherine Dreier.

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 137
A. Breton, « le Phare de la Mariée », Minotaure, hiver 1935
Dictionnaire abrégé du Surréalisme, 1938, p. 38

EXPOSITIONS : Dada, Sidney Janis Gallery, New York, 1953, n° 36
Dada Exhibition, Société Anonyme, Yale, 1956
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 131
Dada, Kunsthaus, Zürich, 1966, et Musée National d'Art Moderne, Paris, 1966-67, n° 4

COLLECTION : Katherine Dreier, Milford Connecticut

Université de Yale (Société Anonyme)

75 **L.H.O.O.Q., Paris, 1919 et 1930**

Ready-made rectifié : reproduction de la Joconde à laquelle l'artiste a ajouté barbe et moustache au crayon, 0,65 × 0,48

En bas, à droite : Marcel Duchamp (réplique 1930). A gauche : Paris. En bas, au milieu, au crayon : L.H.O.O.Q.

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 141 et Lebel, « l'Humour absurde de Marcel Duchamp », XX siècle, Paris, janvier 1957

« Marcel Duchamp, Ready-mades, etc. », Le Terrain Vague, 1964, p. 52

« The World of Marcel Duchamp », 1966, p. 124

EXPOSITIONS : La Peinture au défi, Paris, 1930, n° 7

Rétrospective Dada, Galerie de l'Institut, Paris, 1957

L'exemplaire de 1919 est dans la collection Mary Sisler à New York

A M. Louis Aragon, Paris

76 CHÈQUE TZANCK, 1919

Dessin, encres noire et rouge, inscription autographe, 0,377 × 0,530

Etude préliminaire pour le Chèque Tzanck

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 142. « Marcel Duchamp, Ready-mades, etc. », Le Terrain Vague, 1964, p. 30

EXPOSITIONS : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre

Tate Gallery, Londres, n° 136

COLLECTION : S. Duchamp-Crotti

Vera et Arturo Schwarz, Milan

77 AIR DE PARIS, Paris, 1919 (1964)

Ready-made, ampoule de verre de 50 cc, hauteur 0,13. Sur une étiquette : Sérum physiologique

Original, Collection Arensberg, Musée de Philadelphie, cassé et recollé

Seconde version, faite pour W. Arensberg, en 1949

Troisième version, Stockholm, 1963

Quatrième version, Galerie Schwarz, 8 exemplaires signés au centre de l'ampoule : Marcel Duchamp, 1964

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 143

View, 1945, p. 36

Catalogue Arensberg, n° 80 A et 80 B

« Marcel Duchamp, Ready-mades, etc », Le Terrain Vague, 1964, p. 55

EXPOSITIONS : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre, Tate Gallery, Londres, 1966, n° 135.

Galerie Schwarz, Milan

Courtauld Institute

78 **ÉLEVAGE DE POUSSIÈRE, New York, 1920**

Photographie par Man Ray du Grand Verre, posé à plat (région des tamis), 0,24 × 0,305

En bas : Par Marcel Duchamp et Man Ray

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 146
Littérature, n° 5, octobre 1922
View, 1945, p. 4
« Marcel Duchamp, Ready-mades etc », Le Terrain Vague, 1964, p. 75
« The World of Marcel Duchamp », 1966, p. 90

EXPOSITIONS : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre, Tate Gallery, Londres, 1966, n° 194

COLLECTION : Man Ray

Galerie Schwarz, Milan

79 **ROTATIVE PLAQUE VERRE, OPTIQUE DE PRÉCISION (ROTARY GLASS PLATE/PRECISION OPTICS), New York, 1920, avec Man Ray**

New York, 1920 avec Man Ray

Cinq plaques de verre peint tournant sur un axe métallique et formant un seul cercle (à regarder à 1 mètre de distance)

Original en verre, 1,21 × 1,84 × 1,00

Copie faite en perspex à Stockholm en 1961, 1,79 × 1,16 × 2,04

Certifié pour copie conforme, Marcel Duchamp, Stockholm, 1961

COLLECTION : Société Anonyme Yale University

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 148

EXPOSITIONS : Oadadeba Art Museum, U.S.A., 1963
Kunsthalle, Berne, 1965
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1965
Kunsthalle Baden-Baden, 1965
Kunstverein, Düsseldorf, 1965
Tate Gallery, Londres, 1966, n° 141

Moderna Museet, Stockholm

80 **WHY NOT SNEEZE Rrose Sélavy ? New York, 1921 (1964)**

Ready-made aidé. Petite cage à oiseaux, 0,26 × 0,115 × 0,14, contenant des cubes de marbre en forme de morceaux de sucre, un thermomètre en bois et un os de seiche.

En dessous, en lettres appliquées : Why not sneeze Rrose Sélavy ? 1921

Original, collection Arensberg, Musée de Philadelphie

Seconde version, Stockholm

Troisième version : Galerie Schwarz, 8 exemplaires signés, datés et numérotés

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 150

Catalogue Arensberg, n° 82

View, 1945, p. 9

A. Breton, « le Surréalisme et la Peinture », 1945

A. Breton, « Manifeste du Surréalisme », 1955

« Marcel Duchamp, Ready-mades etc. », Le Terrain Vague, 1964, p. 32

« The World of Marcel Duchamp », 1966, p. 80

EXPOSITIONS : Exposition Surréaliste de Ténérife, n° 65

« Fantastic Art, Dada, Surrealism », Museum of Modern Art, New York, 1936, n° 224

« Villon, Duchamp-Villon, Duchamp », S.R. Guggenheim Museum, New York et Houston Museum, 1957

Rétrospective Duchamp, 1964-65. Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre, Tate Gallery, Londres, 1966, n° 144

Galerie Schwarz, Milan

81 OBLIGATION POUR LA ROULETTE DE MONTE-CARLO, Paris, 1924

Collage à 30 exemplaires, 0,315 × 0,150. Sur une obligation à fond vert, la tête de Marcel Duchamp, couverte de savon à barbe, est posée sur une roulette. Douze coupons sont imprimés. L'obligation est signée, à gauche Rrose Sélavy et, à droite, M. Duchamp et datée : Paris, le 1er novembre 1924

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 156

Dictionnaire abrégé du surréalisme, 1938, p. 36

XXe siècle, Paris, 1938, n° 4

R. Lebel, « l'Humour absurde de Marcel Duchamp », XXe siècle, Paris, janvier 1957

« Marcel Duchamp, Ready-mades etc. », Le Terrain Vague, 1964, reproduit sur la jaquette

« The World of Marcel Duchamp », 1966, p. 106

EXPOSITIONS : « La peinture au défi », Paris, 1930, n° 10

« Fantastic Art, Dada, Surrealisme », New York, 1936, n° 225

« Bosch, Goya et le Fantastique », Bordeaux, 1957, n° 243

Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eidhoven, Krefeld, Hanovre, Tate Gallery, Londres, 1966, n° 149.

Galerie Schwarz, Milan

82 PORTE, 11, RUE LARREY, Paris, 1927 (1964)

Photographie de la Porte qui peut être ouverte et fermée à la fois, 2,20 × 0,627. Dessin de Duchamp, réalisé par un menuisier. En bas, à gauche : Marcel Duchamp, Milan, 1964

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 164

J.H. Levesque et J. van Heeckeren, Orbes n° 2, été 1933

View, 1945, p. 7

EXPOSITIONS : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre, Tate Gallery, Londres, 1966, n° 161

Galerie Schwarz, Milan

83 ROTO-RELIEFS, Paris, 1935

Six disques de carton portant des dessins coloriés au recto et au verso (soit en tout douze dessins), diamètre 0,20

Les douze titres sont : Montgolfière, Cage, Lampe, Corolles, Œuf à la coque, Lanterne chinoise, Spirale blanche, Eclipse totale, Poisson japonais, Escargot, Verre de Bohème, Cerceaux. Les roto-reliefs ont été utilisés par Hans Richter dans le film « Rêves à vendre » (1946-47) et par Jean Cocteau dans « le Sang d'un poète »

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 167, pl. 108, a, b, c

G. Buffet, « Cœurs volants », Cahiers d'Art, 1936, n°s 1-2

« Marcel Duchamp, Ready-mades etc. », Le Terrain Vague, 1964, p. 38

« The World of Marcel Duchamp », 1966, p. 148

EXPOSITIONS : Concours Lépine, Paris, 1935

International Surrealist Exhibition, Londres, 1936, n° 81

« Fantastic Art, Dada, Surrealism », Museum of Modern Art, New York, 1936, n° 225, A,e

Duchamp, Picabia, Rose Fried Gallery, New York, 1953-54, n° 4

Tate Gallery, Londres, 1966, n°s 162-163-164

A M^me^ Vène-Mare, Paris

Galerie Schwarz, Milan

A M. et M^me^ Gilles Guilbert, Paris

84 BOITE EN VALISE, Paris, 1938 - New York, 1941-42

Boîte en cuir de 0,41 × 0,38 × 0,10 contenant une boîte en carton de 0,38 × 0,34 × 0,08 Sur le couvercle : De ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy. Sur le fond intérieur à la plume : Marcel Duchamp. Cette boîte doit contenir 68 items

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 173

Life, New York, 28 avril 1952

M. Hoog, in Revue du Louvre, 1966, n° 3

EXPOSITIONS : « Art of this Century », New York, 1942, repr. p. 59

S. Janis, « Abstrait Art and Surrealism in America », New York, 1944, n° 91

Tate Gallery, Londres, 1966, n° 168

COLLECTION : Don de l'artiste

A M. M. Lefebvre-Foinet, Paris

85 **A LA MANIÈRE DE DELVAUX**, New York, 1942

Collage photographique de forme ronde, diamètre 0,07

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 179, First Papers of Surrealism, New York, 1942

EXPOSITION : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre, Tate Gallery, Londres, n° 169

COLLECTION : André Breton

Galerie Schwarz, Milan

86 **GEORGES WASHINGTON** (allégorie de genre), New York, 1943

Collage de gaze peinte, de papier bleu et d'étoiles, commandé par « Vogue », New York, et non utilisé, 0,54 × 0,42

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 184, VVV, n° 4, pp. 65-66, 1944 (photographie et découpage)
Art Digest, New York, 15 décembre 1944
J.J. Sweeney, Museum of Modern Art Bulletin, New York, n°s 4-5, 1946

EXPOSITIONS : « European Artists in America », Whitney Museum, New York, 1945, n° 25
« Le Surréalisme en 1947 », Galerie Maeght, Paris, 1947, pl. 36
« Sur Marcel Duchamp », La Hune, Paris, 1959

COLLECTION : André Breton

Collection particulière, Paris

87 **OBJET-DARD**, 1951-1962

Sculpture en bronze, 0,075 × 0,200 × 0,06

En bas : Marcel Duchamp. Objet Dard

Edition de la Galerie Schwarz (8 exemplaires) d'après l'original en plâtre galvanisé

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 195
« Marcel Duchamp, Ready-mades etc. », Le Terrain Vague, 1964, p. 65

EXPOSITION : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre

Galerie Schwarz, Milan

88 **FEUILLE DE VIGNE FEMELLE**, 1950

Sculpture en plâtre galvanisé, 0,09 × 0,14 × 0,125

Au dos : Feuille de vigne femelle, Marcel Duchamp

2e Edition d'après l'original

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 196

EXPOSITIONS : « Marcel Duchamp, Ready-mades etc. », Le Terrain Vague, 1964, p. 78
Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre

Galerie Schwarz, Milan

89 **COIN DE CHASTETÉ, 1954**

Sculpture en bronze et matière plastique, 0,056 × 0,085 × 0,02

En haut sur le bronze : Marcel Duchamp. Coin de chasteté

Edition de la Galerie Schwarz (8 exemplaires) d'après l'original en plâtre galvanisé et matière plastique

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 199
« Marcel Duchamp, Ready-mades etc. », Le Terrain Vague, 1964, p. 83

EXPOSITION : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre

Galerie Schwarz, Milan

90 **AUTO-PORTRAIT DE PROFIL, 1959**

Déchirage de papier de couleur sur fond noir, 0,15 × 0,15

En bas, à droite : « Marcel déchiravit pour Robert Lebel »

Voir numéro suivant

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 202

EXPOSITIONS : « Sur Marcel Duchamp », La Hune, Paris, 1959
« Un Groupe 1965 », Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1965, n° 56 b

A M. Robert Lebel, Paris

91 **AUTO-PORTRAIT DE PROFIL, New York, février 1958**

Papiers de couleurs sur fond noir, 0,15 × 0,15

137 exemplaires numérotés, déchirés à la main et signés en bas, à droite : Marcel dechiravit

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 202

EXPOSITIONS : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre, Tate Gallery, Londres, 1966, n° 182

Galerie Schwarz, Milan

92 **GILET POUR BENJAMIN PÉRET, New York, novembre 1958**

Coton rouge et flanelle grise, hauteur 0,60

Signé et daté sur la doublure au centre du col : Marcel Duchamp. 1958. Les cinq boutons forment le nom Peret

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 207

EXPOSITION : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre, Tate Gallery, Londres, 1966, n° 179

COLLECTIONS : Vente en faveur de Benjamin Péret, Hôtel Drouot, 25 juin 1959

Galerie Schwarz, Milan

93 **ÉCHIQUIER DE POCHE, New York, 1943**

Ready-made aidé. Cuir et celluloïd, 0,16 × 0,105

Au dos : Marcel Duchamp. N.Y. 1944

BIBLIOGRAPHIE : Lebel, n° 182

EXPOSITIONS : « The Imagery of Chess », Julien Levy Gallery, New York, 1944

Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre, Tate Gallery, Londres, 1966, n° 182

COLLECTION : Man Ray

Galerie Schwarz, Milan

94 **ÉCHIQUIER DE POCHE AU GANT DE CAOUTCHOUC, New York, 1944**

Ready-made aidé. Cuir et celluloïd, 0,16 × 0,105. Voir numéro précédent

La Galerie Julien Levy, à New York, en 1944, a présenté l'Echiquier de poche avec un gant de caoutchouc. En 1966, à Paris, Marcel Duchamp a suggéré de reconstituer cette présentation dans une « Boîte » qui porte au verso l'inscription : « Vu, aimé et approuvé, Marcel Duchamp. 13 octobre 1966 »

Collection particulière, Paris

95 **TOURNE-DISQUE OPTIQUE POUR « ROTORELIEF », 1957-58**

0,40 × 0,40. Une étiquette, en bas à gauche, porte la signature de Marcel Duchamp

Exécuté par ou sous la direction de Daniel Spverri pour M.A.T. (Multiplication Art Transformable : édition à 100 exemplaires et à un prix unique d'objets originaux signés et multipliés). Duchamp fut l'un des premiers à donner son accord à ce projet

EXPOSITION : « Multiplication d'objets », Galerie Edouard Loeb, Paris, 1958

Collection particulière, Paris

96 **COUPLE DE TABLIERS DE BLANCHISSEUSES, Paris, 1959**

Ready-made, tissu, fermeture éclair en deux parties, chacune 0,23 × 0,19

Signé à l'encre de blanchisseuse : Marcel Duchamp

Ready-made. Imité. Rectifié (deux personnages, mâle et femelle, d'étoffe et fourrure, suspendus à l'intérieur d'un cadre vitré avec charnière) pour l'édition de grand luxe du Catalogue de l'Exposition Internationale de Surréalisme, Paris, 1959. Exemplaire n° XV/XX

EXPOSITION : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre, Tate Gallery, Londres, 1966, n° 180

Galerie Schwarz, Milan

97 **COLS ALITÉS, 1959**

Plume et crayon, 0,32 × 0,245

Au recto, en bas, à droite : Marcel Duchamp

Projet pour le modèle 1959 de la Mariée mise à nu par ses célibataires même

BIBLIOGRAPHIE : R. Lebel, « Marcel Duchamp, hier et demain », l'Œil, avril 1954

EXPOSITION : « Dokumentation über Marcel Duchamp », Kunstgewerbemuseum, Zürich, 1960

Collection particulière, Paris

98 **TORTURE MORTE, 1959**

Sculpture en plâtre teinté et collage de mouches, 0,295 × 0,135

En bas : Torture morte, Marcel Duchamp, 59

BIBLIOGRAPHIE : R. Lebel, « Marcel Duchamp, hier et demain », l'Œil, avril 1964

EXPOSITION : « L'Ecart Absolu », XI[e] Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie l'Œil, 1965-66, n° 30

A M. Robert Lebel, Paris

99 **SCULPTURE MORTE, 1959**

Sculpture en « touron » sur papier froissé, 0,335 × 0,225

En bas : Sculpture morte, Marcel Duchamp, 59

BIBLIOGRAPHIE : R. Lebel, « Marcel Duchamp, hier et demain », l'Œil, avril 1964

R. Lebel, « The Ethic of the object. Art and Artists », Londres, juillet 1966

Collection particulière, Paris

100 **WITH MY TONGUE IN MY CHEEK, 1959 (auto-portrait)**

Dessin-sculpture, plâtre et papier, trait de crayon, 0,24 × 0,16

En bas, à gauche : with my tongue in my cheek

En bas, à droite : Marcel Duchamp, 59

BIBLIOGRAPHIE : R. Lebel, « Anthologie des formes inventées », Paris 1962, n° 14

R. Lebel, « Marcel Duchamp, hier et demain », l'Œil, avril 1964

EXPOSITIONS : Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Daniel Cordier, Paris, 1959-60, reproduction en frontispice du catalogue

« Dokumentation über Marcel Duchamp », Kunstgewerbemuseum, Zürich, 1960

« Un demi-siècle de sculpture », Galerie du Cercle, Paris, 1962-63

Tate Gallery, Londres, 1966, n° 183

A M. Robert Lebel, Paris

101 **EAU ET GAZ A TOUS LES ÉTAGES**

Edition de luxe (137 exemplaires), du livre de Robert Lebel, publié à Paris en 1959. Trianon Press

A M. Arnold Fawcus, Paris

102 **FONTAINE, 1964**

Encre de Chine, 0,25 × 0,17

Reproduit sur le premier plat de la couverture du livre d'Arturo Schwartz : « Marcel Duchamp, Ready-mades etc. », Le Terrain Vague, 1964

EXPOSITION : Rétrospective Duchamp, 1964-65, Berne, La Haye, Eindhoven, Krefeld, Hanovre

Galerie Schwarz, Milan

103 **LA PENDULE DE PROFIL, variante n° 1, 1964**

« Pliage » original (esquisse à l'encre et aux crayons noir et rouge sur un fond de gravure), 0,288 × 0,255

Signé, à gauche, et daté dans le sens vertical

« Pliage » exécuté par M. Duchamp en 1964, pour illustrer « l'Inventeur du Temps Gratuit » dans « la Double Vue » par Robert Lebel. Editions du Soleil Noir, Paris, 1964, 111 exemplaires de luxe ont été tirés comportant chacun une « Pendule de Profil »

Voir le numéro suivant

Collection particulière, Paris

104 **HORLOGE DE PROFIL**
Pliage, papier, 0,28 × 0,28
A gauche : Marcel Duchamp
Exécuté en 1964 pour l'ouvrage de Robert Lebel « la Double Vue »

Galerie Schwarz, Milan

105 **LE GRAND VERRE, 1965-66**
Aquarelle, 0,335 × 0,200
En bas, à droite : Marcel Duchamp
Etude préliminaire à la gravure du même titre illustrant l'ouvrage d'Arturo Schwarz, « The Large Glass and Related Works », 1967

Galerie Schwarz, Milan

106 **LES TAMIS, 1965-66**
Aquarelle, 0,335 × 0,200
En bas, à droite : Marcel Duchamp
Etude préliminaire à la gravure du même titre illustrant l'ouvrage d'Arturo Schwarz, « The Large Glass and Related Works », 1967

Galerie Schwarz, Milan

107 **NEUF MOULES MALIC, 1965-66**
Aquarelle, 0,335 × 0,200
En bas, à droite : Marcel Duchamp
Etude préliminaire à la gravure du même titre illustrant l'ouvrage d'Arturo Schwarz, « The Large Glass and Related Works », 1967

Galerie Schwarz, Milan

108 **L'INSCRIPTION DU HAUT ET LES 9 TIRÉS, 1965-66**
Aquarelle, 0,350 × 0,405
En bas, à droite : Marcel Duchamp
Etude préliminaire à la gravure du même titre illustrant l'ouvrage d'Arturo Schwarz, « The Large Glass and Related Works », 1967

Galerie Schwarz, Milan

109 **LES TÉMOINS OCULISTES, 1965-66**
Aquarelle, 0,335 × 0,200
En bas, à droite : Marcel Duchamp
Etude préliminaire à la gravure du même titre illustrant l'ouvrage d'Arturo Schwarz, « The Large Glass and Related Works », 1967

Galerie Schwarz, Milan

10 **LA BROYEUSE DE CHOCOLAT**, 1965-66

Aquarelle, 0,350 × 0,405

En bas, à droite : Marcel Duchamp

Étude préliminaire à la gravure du même titre illustrant l'ouvrage d'Arturo Schwarz, « The Large Glass and Related Works », 1967

Galerie Schwarz, Milan

11 **LA MARIÉE**, 1965-66

Aquarelle, 0,335 × 0,200

En bas, à droite : Marcel Duchamp

Etude préliminaire à la gravure du même titre illustrant l'ouvrage d'Arturo Schwarz, « The Large Glass and Related Works », 1967

Galerie Schwarz, Milan

12 **GLISSIÈRE CONTENANT UN MOULIN A EAU**, 1965-66

Aquarelle, 0,335 × 0,200

En bas, à droite : Marcel Duchamp

Etude préliminaire à la gravure du même titre illustrant l'ouvrage d'Arturo Schwarz, « The Large Glass and Related Works », 1967

Galerie Schwarz, Milan

OEUVRES DE J. VILLON

Portraits de R. Duchamp-Villon, de M. Duchamp, ou interprétation d'œuvres de M. Duchamp

113 **LA PARTIE D'ÉCHECS (A.P. 65), 1904**
Marcel et Suzanne Duchamp
Pointe-sèche et aquatinte, 0,303 × 0,392
Epreuve d'artiste

Galerie Louis Carré, Paris

114 **PORTRAIT DE R. DUCHAMP-VILLON, 1911**
Huile sur bois, 0,35 × 0,265
En bas : Portrait de R. Duchamp-Villon, 1911, Jacques Villon. Au dos : Jacques Villon, 1911.

EXPOSITIONS : J. Villon, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1951, n° 4
Kunsthaus, Zürich, 1963, n° 1

COLLECTION : Don de J. Villon

Musée National d'Art Moderne, Paris

115 **MARCEL DUCHAMP, 1904**
Pointe-sèche, 0,392 × 0,301
1re épreuve (A.P. 62)
M. B. Gheerbrandt, Paris

116 **MONSIEUR D. LISANT, 1913**
Pointe-sèche, 0,390 × 0,295
A.P. 198
M. B. Gheerbrandt, Paris

117 **NU DEBOUT, BRAS EN L'AIR, 1909**
Eau-forte, 0,550 × 0,415
A.P. 163
M. B. Gheerbrandt, Paris

118 **LA MARIEE**
Aquatinte, 0,490 × 0,310
2e tirage (1937) avec une remarque de M. Duchamp
M. B. Gheerbrandt, Paris

119 **MARCEL DUCHAMP (hors catalogue A.P.), 1953**
Eau-forte
Epreuve 42/60

Galerie Louis Carré, Paris

ADDENDUM

Marcel DUCHAMP

120 LA MARIÉE MISE A NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME. 1944

Verre double dans lequel est insérée une reproduction du « Grand Verre » de la « Boîte-en-Valise », 0,37 × 0,235.

Signé en bas, à droite : Marcel Duchamp 44, à la gouache, blanche, sur le verre.

Collection particulière, Paris

121 EPHEBE DEBOUT, EN VESTON

Encre de chine, 0,43 × 0,28

Signé

A Mme Babette Babou, Dinard

122 GOMMEUSE

Plume et aquarelle, 0,42 × 0,33

Signé à gauche et daté 10

A Mme Babette Babou, Dinard

123 ÉLÉGANTE RATTACHANT SON BAS, DE DOS

Encre de chine rehaussée de couleurs, 0,59 × 0,41

Signé et daté 10

A Mme Babette Babou, Dinard

124 FEMME NUE ASSISE

Crayon, 0,47 × 0,43

Signé et daté 20

A Mme Babette Babou, Dinard

125 TROIS STOPPAGES ETALON, 1913-14/1964

Trois stoppages, 3 règles, 3 bandes de toiles collées sur verre, le tout dans une boîte de jeu de croquet

Galerie Schwarz, Milan

126 FRESH WIDOW, 1920-1964

Assemblage, 0,775 × 0,45

Galerie Schwarz, Milan

Bibliographie

Les très nombreux articles et livres consacrés à Marcel Duchamp sont cités dans la bibliographie publiée par Robert Lebel dans son : « Sur Marcel Duchamp », Editions Trianon, Paris, 1959, pp. 177 à 188. Cette liste a été completée par Arturo Schwarz, pour le catalogue de l'exposition : « The Almost complete works of Marcel Duchamp", Tate Gallery, Londres, 18 juin-31 juillet 1966, pp. 92 à 109.

Il convient d'ajouter :

Catalogue de l'exposition Dada, Kunsthaus Zürich et Musée National d'Art Moderne, Paris, 8 octobre 1966-30 janvier 1967,

« The World of Marcel Duchamp », 1887, par Calvin Tomkins et les Editeurs de Time-Life, New York, 1966,

« The Large Glass and Related Works », par Arturo Schwarz, 1967,

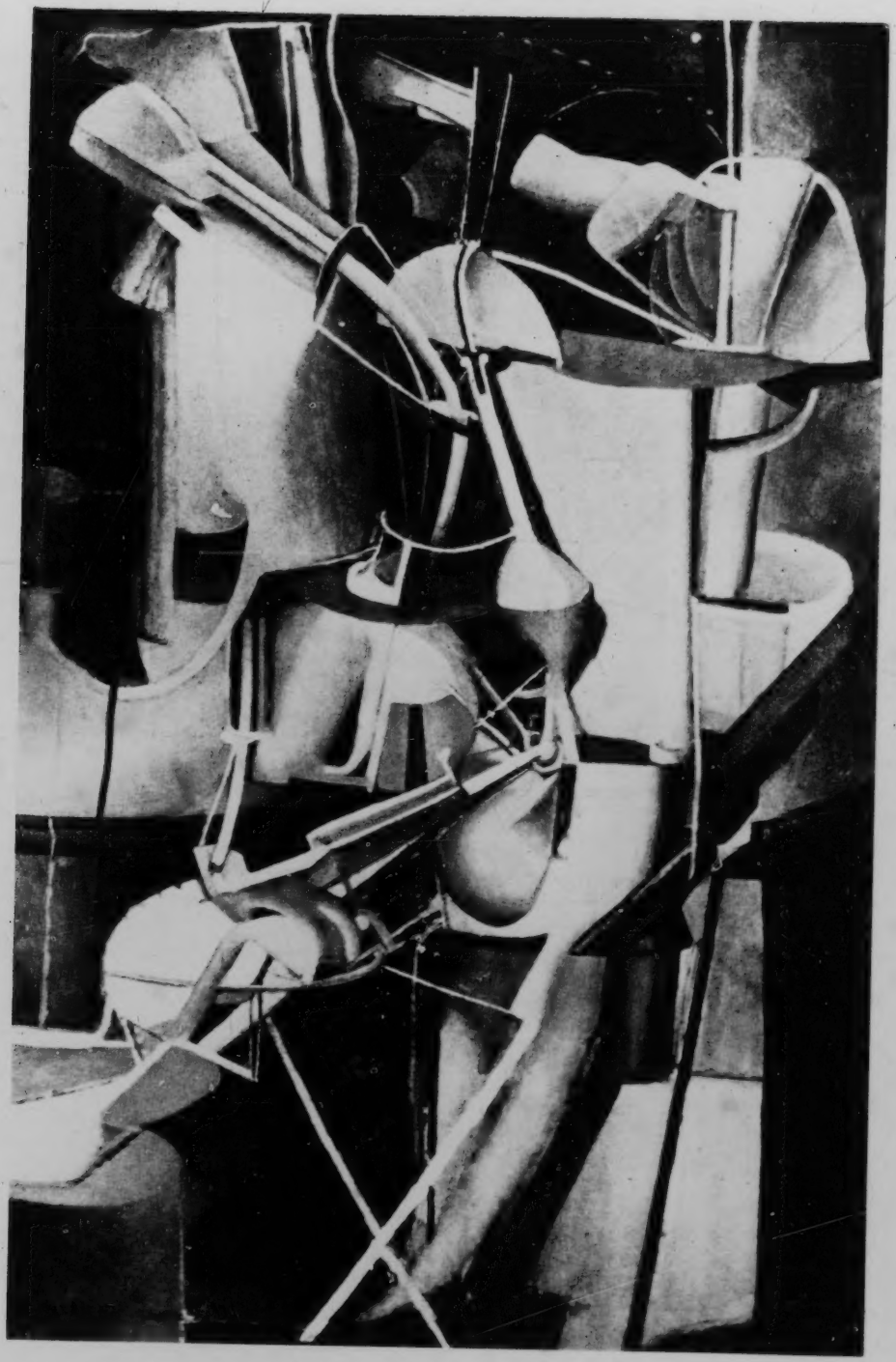
et « Entretiens avec Marcel Duchamp », par Pierre Cabanne, Editions Pierre Belfond, Paris, 1967.

Paysage à Blainville

Femme nue aux bas noirs

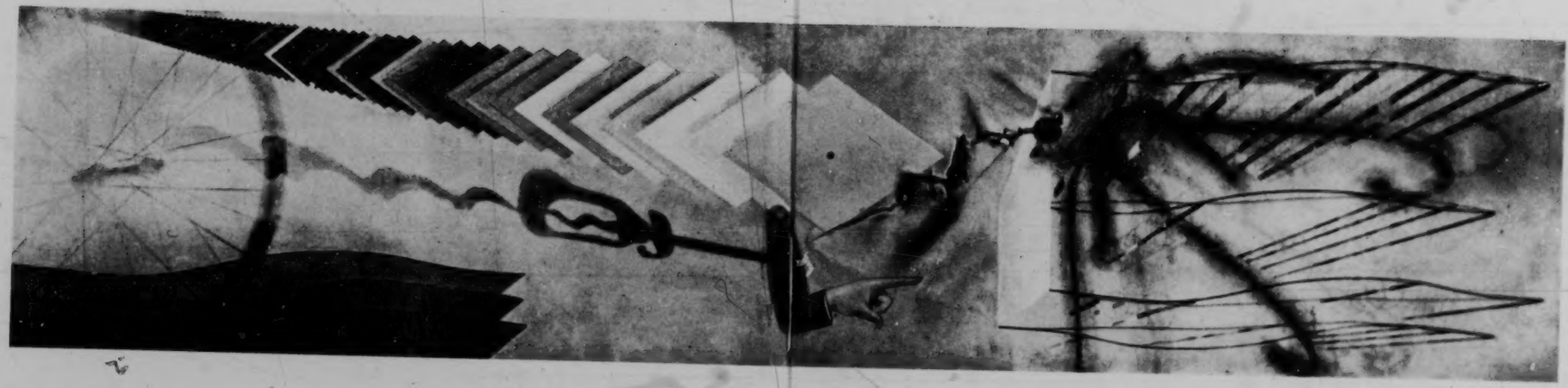
Portrait du Dr Bulard

Portrait on Dulcimer.



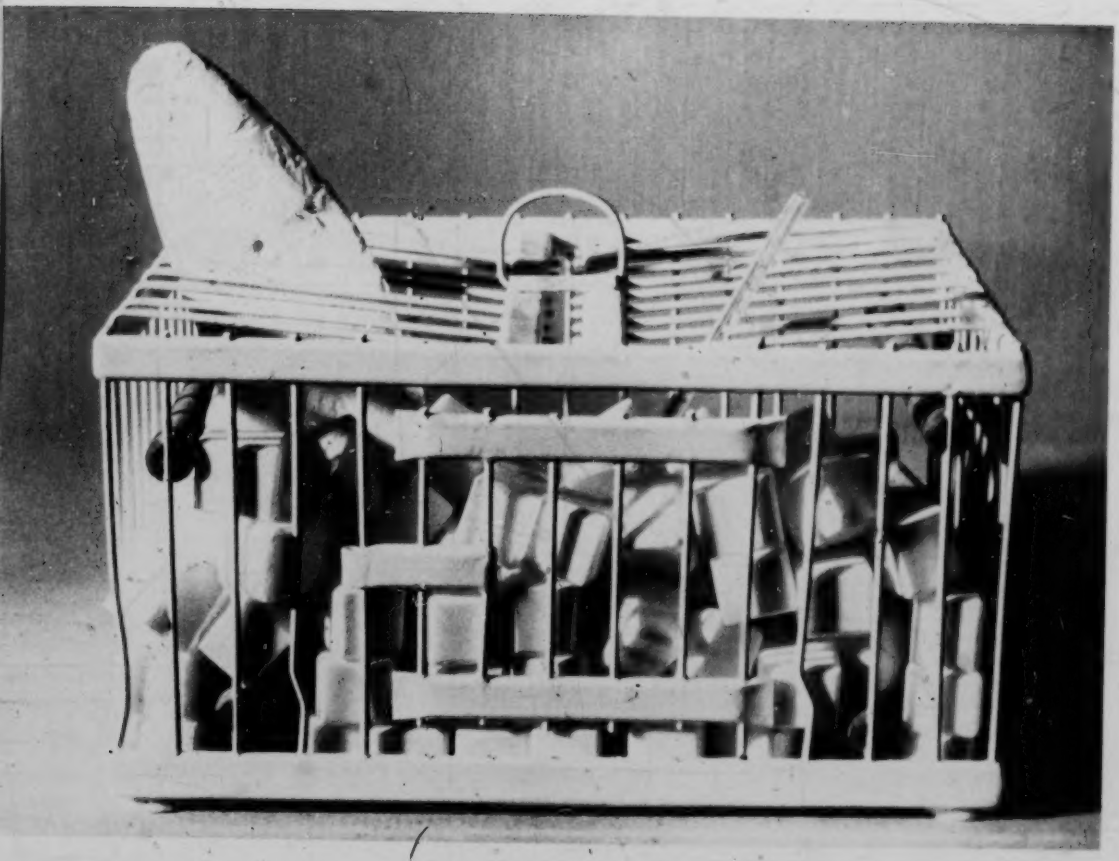
La Mariée

Auto-portrait de profil



Tu m'

Roue de bicyclette



Pourquoi ne pas éternuer?

Elevage de poussière

Ce catalogue a été achevé d'imprimer
le 31 Mai 1967 sur les presses de
l'Imprimerie Lainé à Rouen

La couverture a été tirée par
Fernand Mourlot à Paris